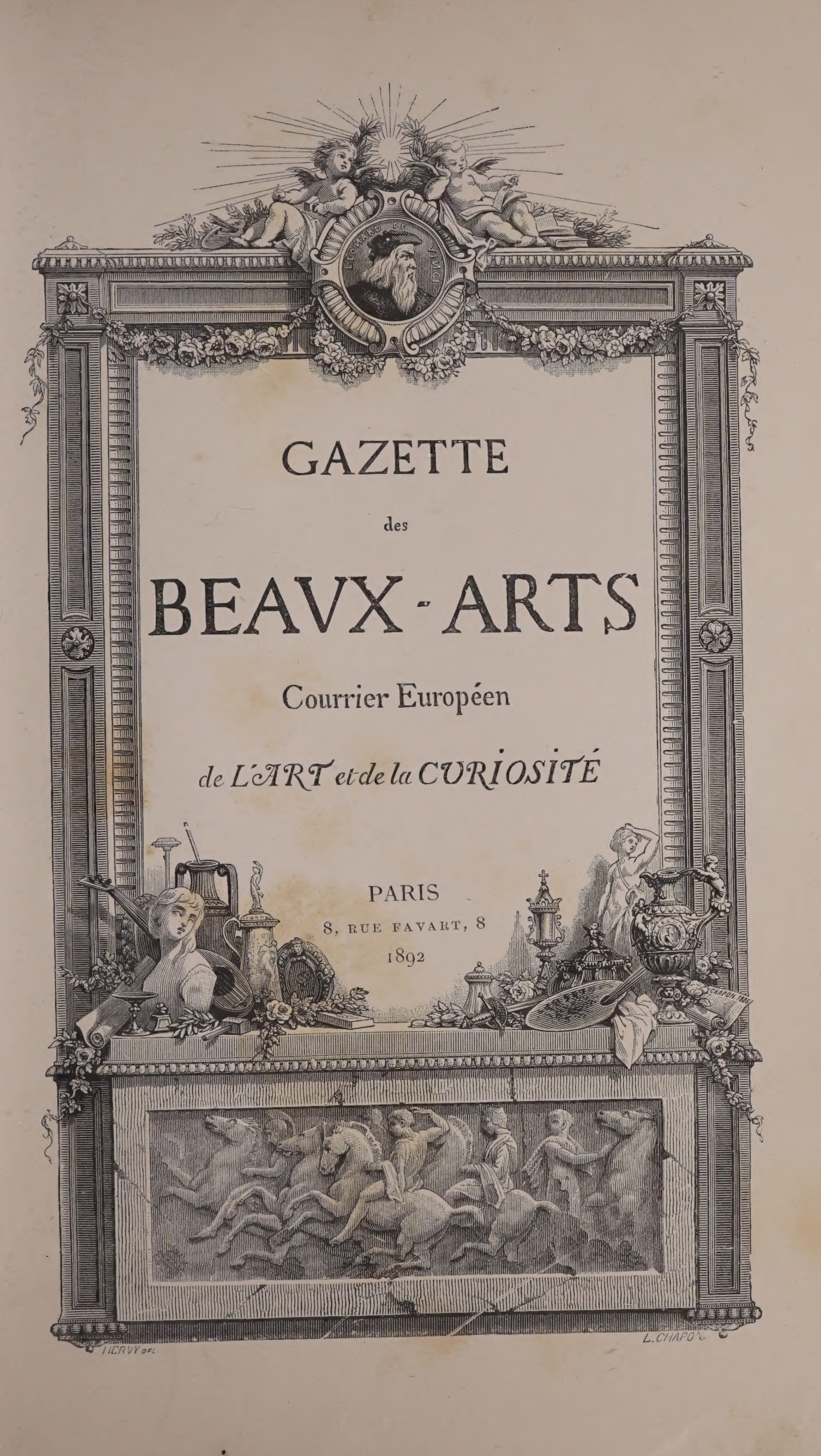
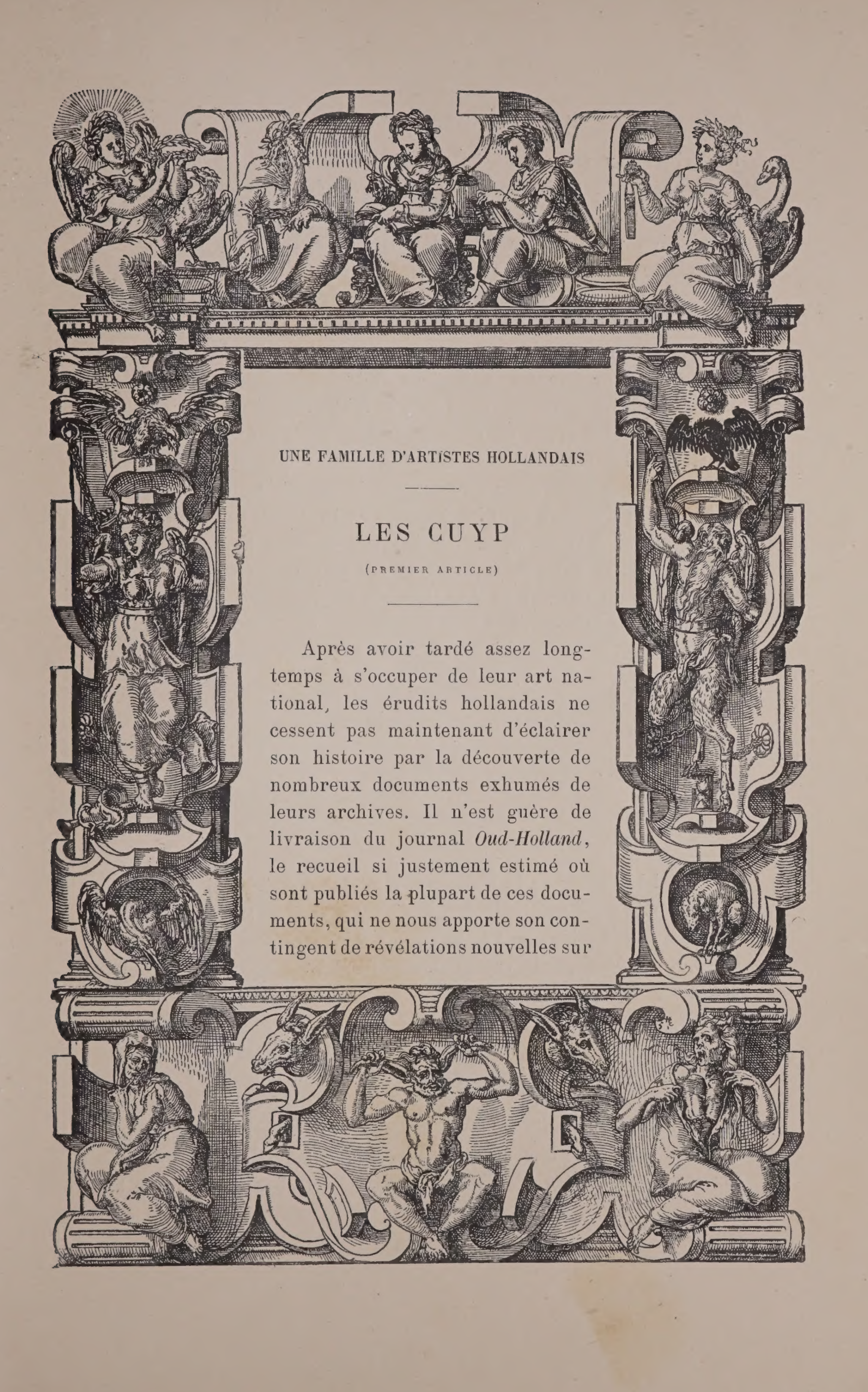

GAZETTE
des
BEAUX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ
PARIS
8, RUE FAVART, 8
1892



UNE FAMILLE D'ARTISTES HOLLANDAIS

LES CUYP

(PREMIER ARTICLE)

Après avoir tardé assez longtemps à s'occuper de leur art national, les érudits hollandais ne cessent pas maintenant d'éclairer son histoire par la découverte de nombreux documents exhumés de leurs archives. Il n'est guère de livraison du journal *Oud-Holland*, le recueil si justement estimé où sont publiés la plupart de ces documents, qui ne nous apporte son contingent de révélations nouvelles sur

les principaux maîtres de l'École. C'est ainsi que les heureuses recherches de M. G. H. Veth, qui jusqu'à ces derniers temps habitait Dordrecht, nous ont valu des informations précieuses sur les peintres les plus en vue de cette ville. Dès la fin de 1884, M. Veth nous donnait une intéressante étude sur Albert Cuyp et sur sa famille, étude dans laquelle, en nous faisant connaître une foule de détails biographiques inédits sur les membres de cette famille, il avait eu l'occasion de rectifier à la fois leur généalogie et les dates qui les concernent. Ces diverses indications étaient complétées depuis par une autre notice, parue en 1888 dans le même recueil [1].

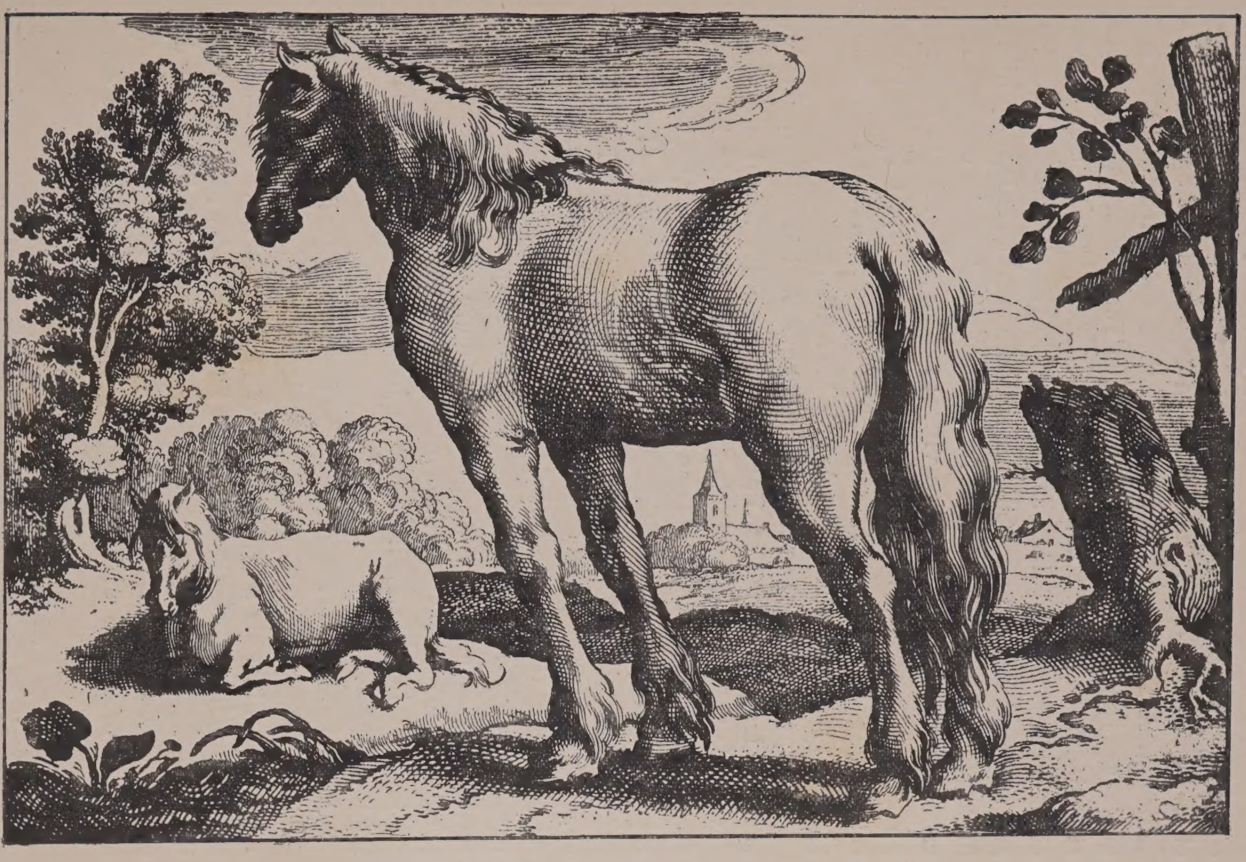
En mettant à profit les renseignements contenus dans ces deux articles et les bienveillantes communications que M. Veth a eu l'obligeance de m'adresser directement, je tiens à le remercier tout d'abord d'un concours dont les lecteurs de la *Gazette* pourront, dans les pages qui suivent, apprécier eux-mêmes toute l'efficacité. Des visites récentes dans les musées et les principales collections de l'Europe, et notamment de l'Angleterre, m'ont permis de joindre à l'ensemble des informations dont je disposais, une connaissance plus étendue de l'œuvre d'un grand artiste que je voudrais essayer aujourd'hui de faire revivre dans son milieu natal.

I.

JACOB GERRITSZ CUYP.

Parmi les villes de la Hollande, il n'en est guère qui aient une physionomie aussi originale que Dordrecht, et nous n'en savons pas dont les abords soient plus pittoresques. Au sortir des landes monotones et désolées que le voyageur rencontre en venant d'Anvers, la contrée prend peu à peu un aspect plus vivant. Des prairies d'une verdure éclatante s'étendent autour de l'immense nappe d'eau du Hollandsche-Diep, égayées çà et là par des troupeaux ou par des fermes qu'ombragent des bouquets d'arbres à la tournure élégante. A mesure qu'on approche de Dordrecht, la campagne devient encore plus riante et plus animée. De nombreuses embarcations aux voiles colorées sillonnent le cours de la Meuse dans laquelle se mirent des constructions variées que domine au loin le clocher imposant de la

1. *Oud-Holland*. VI, p. 131 et suiv.



FAC-SIMILÉ D'UNE GRAVURE DE JACOB GERRITSZ CUYP.

(Tirée des « Diversa animalia quadrupedia », 1641.)

grande église. C'est une succession ininterrompue de motifs tout composés, que les peintres de la Hollande nous ont rendus familiers, et l'on salue à chaque instant au passage quelques-uns de leurs tableaux. A l'intérieur, la ville elle-même est charmante avec ses quais, ses bassins remplis de bateaux que l'on décharge, ses canaux silencieux, ses maisons aux pignons historiés, décorées d'emblèmes et de devises, mais déjetées, surplombant la rue et accotées les unes aux autres comme pour se soutenir mutuellement dans leur équilibre hasardeux. Tous ces détails si franchement hollandais, on peut les rencontrer épars dans d'autres villes; mais réunis ici, ils forment un ensemble caractéristique et laissent dans l'esprit le souvenir inoubliable d'un décor très original et d'une heureuse cité, toute pleine de récréantes images et de paisible activité.

C'est pourtant dans ce cadre aimable que s'agitèrent autrefois les passions les plus violentes. Par deux fois Dordrecht fut appelée à devenir le théâtre d'événements qui devaient exercer une influence décisive sur l'avenir de toute une nation. On sait, en effet, qu'en 1572 les représentants des Provinces-Unies s'y assemblèrent pour la première fois et que le grand Synode des théologiens protestants appelés à se prononcer dans la querelle des Gomaristes et des Arminiens y tint ses assises de 1618 à 1619, donnant, suivant la remarque de M. H. Havard, l'exemple d'une des plus étranges contradictions qu'on puisse relever dans l'histoire et forgeant de leurs propres mains les chaînes d'une intolérante orthodoxie au lendemain du jour où le pays avait secoué le joug espagnol et conquis son indépendance[1].

Au cours même de ces controverses derrière lesquelles s'abritaient des animosités politiques qui devaient bientôt dégénérer en sanglantes répressions, la ville n'avait pas cessé de tirer parti de sa situation exceptionnelle. L'intelligence de ses habitants et les privilèges dont ils jouissaient dès le moyen âge avaient fait d'elle l'entrepôt du commerce des grains, des bois et des vins venus d'Allemagne; aussi sa prospérité était extrême[2]. On pouvait croire que cette

1. *La Hollande à vol d'oiseau*, par Henry Havard, p. 317.

2. La bonté de ces vins et la richesse des caves de Dordrecht contribuèrent peut-être à y prolonger la durée du Synode et à échauffer les esprits dans les interminables querelles sur la doctrine de la grâce auxquelles il donna lieu. Du moins les comptes de la ville nous apprennent que, dans la somme d'un million de florins que coûta l'entretien des théologiens réunis à Dordrecht, le prix du vin qui fut absorbé entrait pour un chiffre fort respectable.

richesse, aussi bien que les beautés naturelles de la contrée auraient attiré chez elle un grand nombre de peintres. Une Gilde de Saint-Luc s'y était, il est vrai, établie très anciennement et ses archives



PORTRAIT DE JAN VAN BEVERWYCK, PAR J. G. CUYP (1643).

(Fac-similé de la gravure de Ch. Savery.)

forment, presque sans lacune, une suite continue de 1580 à 1649. Mais sur ses listes où figurent pêle-mêle les noms de gens des conditions les plus diverses, on chercherait en vain ceux de maitres tant soit peu connus, comme en possédaient alors les villes du

voisinage. Les autres arts n'y étaient cependant pas délaissés et les stalles de bois sculpté qui décorent la grande église ont rendu justement célèbre le nom de Jan Terwen (Jeannin de Thérouenne) qui les a exécutées en 1540. Avec leurs figures élancées, leur ornementation pleine de goût et de caprice, avec leurs frises gracieuses où de petits anges entremêlent leurs jeux et leurs danses aux flexibles rinceaux, ce sourire de la Renaissance italienne égaré en ces parages y semble tout à fait imprévu. En revanche, la peinture, qui d'ailleurs apparut assez tardivement à Dordrecht, n'y a jamais eu d'école comme à Utrecht, à Amsterdam, à Harlem ou à La Haye. Mais à côté des nombreux élèves que Rembrandt y a comptés et qui pour la plupart la quittèrent dès leur jeunesse pour résider à Amsterdam, nous y rencontrons du moins une famille de peintres qui, après s'y être fixés, y ont toujours vécu, celle des Cuyp, dont le dernier et le plus illustre représentant devait rendre son nom inséparable de celui de sa ville natale.

Cette famille des Cuyp était originaire de Venlo et le premier de ses membres qui nous soit connu, Gerrit Gerritsz, était appelé à devenir le père d'une nombreuse lignée. Nous le trouvons établi à Dordrecht et inscrit à la Gilde de Saint-Luc dès le 19 janvier 1585. Le 3 février de l'année suivante, il y épousait Geertgen Mathyszen, déjà veuve d'un certain Bernaert Pilgrim. Gerrit avait, paraît-il, quelque talent dans sa profession, car à diverses reprises, il était chargé de travaux pour la ville. Les comptes de cette ville nous apprennent, en effet, qu'en 1605 il recevait la commande d'un vitrail offert par elle à l'église de Woudrichen, et la même année il entreprenait aussi pour elle plusieurs travaux de peinture. En 1618, nouvelle commande d'un vitrail aux armes de Dordrecht pour l'église de Nerwaart ; enfin en 1627 il touchait une somme de 924 L. pour des réparations faites à des vitraux et à des peintures. Ayant perdu en 1601 sa première femme qui lui avait donné six enfants, il se remariait, dès le 30 juin de l'année suivante, avec la veuve d'un hallebardier de laquelle on sait qu'il eut au moins deux enfants. La vocation matrimoniale de Gerrit était si prononcée qu'il ne pouvait se résigner à vivre seul, et vingt ans après, ayant perdu cette seconde femme, le 22 avril 1622, il en prenait coup sur coup une troisième le 2 juillet 1623, une quatrième le 3 décembre 1624, et une cinquième le 26 octobre 1625. A voir la multiplicité de ces veuvages et de ces unions qui se succèdent avec une telle rapidité, on serait tenté de croire à quelque erreur résultant d'une similitude de noms. Mais les

registres de l'état civil sont explicites à cet égard et à la suite du nom de Gerrit Gerritsz, figurent invariablement pour ces mariages successifs les mêmes désignations : veuf, natif de Venlo, demeurant dans une maison de la Tolbrugstraatje qu'il habita jusqu'à sa mort, au mois de mai 1644, et qui devait après lui rester la propriété de ses enfants et petits-enfants. Apprécié de ses confrères, il avait été nommé doyen et archiviste de la Gilde de Saint-Luc en 1607-1608 et maintenu dans son décanat pour l'année suivante. C'était un homme d'ordre, car après avoir élevé sa nombreuse famille, il laissait encore en mourant un petit avoir : outre la maison de la Tolbrugstraatje, évaluée 1,000 fl., il avait la jouissance d'un jardin situé hors de la porte Saint-Georges, mais dont le fond appartenait à la ville, et il possédait en propre des rentes provenant d'autres maisons ou de divers immeubles. Son inventaire témoigne d'un certain goût pour la peinture; nous y remarquons plusieurs tableaux représentant des sujets religieux : une *Vision d'Ézéchiel*, une *Parabole de l'Enfant prodigue*, des petits chiens, un enfant avec une tête de mort et une répétition de ce même sujet, enfin quelques cartons de vitraux. Sa bibliothèque, en revanche, était des plus sommaires : une grande *Bible*, une autre plus petite, un *Nouveau Testament*, une *Histoire des Martyrs* et trois autres volumes, le tout estimé 12 florins.

L'un des fils de sa première femme, Abraham, avait succédé à son père dans sa profession, mais bien qu'il figure sur les listes de la Gilde de Saint-Luc à la fois comme peintre sur verre et comme peintre, on ne connaît de lui aucun ouvrage. Il n'en est pas de même du cinquième enfant de Gerrit, Jacob, qui devait être le père d'Albert Cuyp. Jacob Gerritsz, c'est M. Veth qui nous l'apprend, était né au mois de décembre 1594, et si, reculée de près de vingt ans (car on en fixait autrefois la date à 1575), cette date de naissance nous empêche désormais de le considérer comme un précurseur, elle nous permet du moins de voir en lui un de ces vaillants ouvriers de la première heure qui, en confirmant l'école dans sa vraie direction, devaient montrer son solide mérite et son entière sincérité. Vivant dans une famille où les arts étaient considérés, il avait voulu être peintre et il reçut, sans doute, les premiers enseignements de son père. Mais celui-ci, reconnaissant que la ville qu'il habitait n'offrait pas des ressources suffisantes pour son instruction, l'avait confié à Abraham Bloemaert qui, bien qu'établi à Utrecht, avait probablement conservé des relations avec Dordrecht d'où son père était originaire.

En accueillant, comme elle le fit, les réfugiés des Flandres, la

ville d'Utrecht était destinée à conserver une physionomie très particulière dans le développement de l'École hollandaise. L'ancienne ville épiscopale devenait, en effet, le centre du mouvement qui entraînait alors les artistes vers l'Italie. C'est de l'atelier d'Abraham Bloemaert que sortirent des élèves tels que Honthorst, les frères Both, Cornelis Poelenburgh et J. B. Weenix, avec lesquels le courant d'italianisme allait se continuer. Bloemaert lui-même était un chercheur, et quand on parcourt son œuvre gravé, on est frappé de la diversité de ses aptitudes. Le clair-obscur, l'amour du pittoresque, la variété des sujets qu'il traite et qu'il emprunte tour à tour aux scènes de la Bible et de la fable, ou à la vie familière, le goût du paysage et l'étude de la nature s'allient chez lui à des recherches de style et de composition. Ces différentes visées, que Jacob Gerritsz Cuyp rencontrait chez Bloemaert, étaient bien faites pour stimuler sa vocation. On ignore combien de temps le jeune élève demeura à Utrecht, mais bien qu'on ne trouve aucune trace de cette excursion dans ses œuvres, on a pensé qu'à l'exemple de presque tous ses compagnons d'atelier, il avait visité l'Italie. En tout cas, il ne devait pas y séjourner longtemps, car, dès l'âge de 23 ans, il était de retour dans sa ville natale, et le 18 juillet 1617 nous y lisons son nom sur les listes de la Gilde de Saint-Luc. Il jouissait déjà, à ce qu'il semble, d'une assez grande réputation, et, malgré sa jeunesse, il avait été chargé dès ce moment de peindre pour le Doelen des Coulevriniers de Saint-Georges un grand tableau des membres de cette association, tableau qui malheureusement a disparu. C'est probablement pendant son apprentissage à Utrecht qu'il avait connu une jeune fille originaire de cette ville, Aertgen Cornelis van Cooten, qu'il épousait l'année suivante, le 13 novembre 1618, et aussitôt après son mariage il allait habiter, sur le quai, près de la Porte-Bleue, une maison où son fils Albert venait au monde. En 1625, il quittait ce logement pour demeurer près du Pont-Neuf. Cette même année, au mois de novembre, il se rendait à Amsterdam pour y recueillir sa part dans la succession d'Arend van der Putten, fondeur de canons, et le règlement de cet héritage nécessitait jusque vers la fin de ce mois sa présence dans cette ville.

Les premiers tableaux de Jacob Gerritsz représentent des sujets inspirés par la Bible, et M. Bredius cite de lui un *Repentir de saint Pierre*, daté de 1628, dans une collection particulière à Kampen, composition assez vulgaire, dans laquelle l'expression grimaçante du pénitent prête plus au rire qu'à la pitié. Comme beaucoup de ses



UNE FAMILLE HOLLANDAISE, PAR J. G. CUYP.

(Tableau du Ryksmuseum, à Amsterdam.)

contemporains, il fut également tenté par ces épisodes empruntés à la vie militaire qui étaient alors fort en vogue, et le Musée de l'Ermitage possède un ouvrage de ce genre signé par lui. Ce sont deux soldats attablés au cabaret, dont l'un, coiffé d'un chapeau de feutre et vêtu d'un habit blanc et d'un haut-de-chausses rouge, tient une pipe à la main; l'autre, portant une toque bleue et une cuirasse, se verse à boire; sur la table, un réchaud, du pain et des pipes; au premier plan, deux chiens dont on ne voit que les têtes. Au mur, l'inscription : *Ne quid nimis* se lit sur un écriteau et il semble, en vérité, que Cuyp ait choisi cette épigraphe pour sa propre peinture, dont les colorations se bornent à quelques teintes plates, sans relief et sans effet. La facture elle-même est molle et insignifiante; elle n'ajoute aucun intérêt à cette œuvre plus que médiocre.

Gerritsz Cuyp est, au contraire, un portraitiste de grand talent, et la rareté de ses productions explique seule qu'il ne soit pas plus célèbre. Sa première peinture connue, le *Portrait d'une femme âgée*, daté de 1624, au Musée de Berlin, est très étudiée et déjà singulièrement habile; mais la tête vue de face, avec ses ombres claires et légères, manque encore un peu de relief. Dans ce même Musée, un autre portrait de l'artiste, signé mais non daté, représente un couple de jeunes fiancés travestis en Damon et Phyllis, couronnés de fleurs, une houlette à la main, au milieu d'un paysage montagneux. Cette mode de travestissement jouissait alors d'une grande vogue en Hollande et il n'est pas rare de rencontrer parmi les portraits de ce temps ces déguisements en bergers, en bergères ou en personnages de la fable. Au Musée de Rotterdam nous trouvons, datés de 1635, les portraits de trois enfants posés dans un paysage, une peinture claire et honnête, sans grand ressort et qui rappelle un peu Cornelis de Vos. Avec un portrait d'homme et celui de femme lui faisant pendant, que possède M. Six, nous mentionnerons pour l'année 1638, au Musée de Cologne, deux autres portraits d'enfants couronnés de fleurs, portant aussi des houlettes et assis dans une prairie où paissent, au loin, deux petites vaches très correctement dessinées. Pour l'année 1641, nous avons un grand tableau de famille appartenant à M. le baron de Rothschild et qui fait partie des collections du château de Ferrières. Les personnages en pied et environ du tiers de la grandeur naturelle, portent chacun leur âge écrit au-dessous d'eux. Un peu à droite, le chef de la famille, un gros bonhomme grisonnant, donne la main à sa femme, et à côté d'eux sont rangés leurs quatre filles avec une servante et un grand garçon tenant un

vanneau qu'il vient de tuer, ainsi qu'un domestique et un gros chien. Comme fond, sous un ciel gris semé de légers nuages, une prairie qui s'étend à perte de vue, et, au loin, une ferme et des moulins à vent. Des moutons et des vaches, d'une exécution très finie, animent la campagne et, au premier plan, parmi les gazons décolorés, s'élèvent des touffes de plantains et de bardanes, sous lesquelles une grenouille est tapie. La composition est un peu gauche; le travail pénible et minutieux atteste un évident désir de bien faire et l'œuvre, en somme, est intéressante par la conscience scrupuleuse de l'étude et l'individualité très marquée des physionomies. Le Musée de Cologne, le Staedel's-Institut de Francfort, l'Académie des Beaux-Arts de Vienne et le Ryksmuseum — celui-ci avec la date de 1651, la dernière que nous connaissions sur les œuvres du maître — possèdent également des portraits de Jacob Gerritsz, et un portrait du médecin et bourgmestre de Dordrecht, Jan van Beverwyck, peint par lui en 1643, nous est également connu par la gravure de S. Savery. Mais deux remarquables portraits du Musée de Metz, qui portent avec la date 1649 une belle et loyale signature, nous paraissent ses meilleurs ouvrages. C'est un bon ménage hollandais; la femme, peu séduisante, mais admirablement peinte, avec son visage vermeil encadré par une cornette blanche et une large collerette aux tuyaux régulièrement juxtaposés; le mari, plein de santé et vigoureux malgré ses 63 ans, respirant la force et le contentement. Tous deux, vêtus de noir, sont peints en pleine lumière, avec une grande fermeté et en même temps une grande souplesse d'exécution. Les carnations très franches ont conservé un éclat singulier et le modelé indiqué dans une pâte généreuse, montre autant de sûreté que de délicatesse. Malgré la simplicité des types et des costumes, ils ont tout à fait grand air, ces bons vieux, et dans ces excellents spécimens de son talent, Gerritsz Cuyp se montre ici presque l'égal de Th. de Keyser. Les analogies qu'il offre avec lui ont même plus d'une fois prêté à des confusions. C'est ainsi que par une interversion qu'il est permis de trouver honorable pour tous deux, M. Bredius a pensé qu'il convenait de changer les anciennes attributions de deux portraits de famille du Ryksmuseum, en restituant à Cuyp celui que le catalogue désignait autrefois comme étant de Th. de Keyser et réciproquement.

En présence d'œuvres de cette valeur, on comprend la réputation que le peintre s'était acquise. L'estime qu'avaient pour lui ses concitoyens nous est d'ailleurs prouvée par la considération qu'ils lui

témoignaient. En 1637 l'artiste figure sur la liste de la Gilde de Saint-Luc comme doyen et comme trésorier. Le 7 juillet de cette année, le comité de la Gilde avait résolu de dresser l'inventaire de ses archives afin de se rendre un compte exact de la situation de la société. On avait donc relevé l'état des lettres et actes de magistrats en faveur de la corporation, ainsi que le bilan de son actif et des sommes qui lui étaient dues. A ce propos, on rappelait à tous les membres l'obligation qu'ils avaient de faire connaître au comptable les noms de leurs élèves, et d'acquitter en même temps la redevance que les statuts leur imposaient de ce chef. Le zèle que Cuyp apportait à l'accomplissement des devoirs de sa charge nous est attesté par la régularité avec laquelle les comptes furent tenus pendant la durée de sa gestion, régularité qui contraste avec la négligence qu'on peut constater chez ses successeurs. Jacob Cuyp, on le voit, montrait en toutes choses cette probité scrupuleuse et cette conscience qu'on remarque dans son talent. Supérieur par son intelligence à la plupart des membres de la Gilde avec lesquels il se trouvait en contact, il avait conçu l'idée d'élever un peu le niveau de cette association. A Dordrecht, comme dans presque toutes les villes de la Hollande, il avait bien fallu, pour fonder cette Gilde et pour lui assurer des ressources suffisantes, y admettre au début des gens de métier, des verriers, des potiers d'étain, des faïenciers, etc. Peu à peu cependant la pratique de la peinture étant devenue plus répandue, les peintres s'étaient trouvés assez nombreux pour suffire au recrutement exclusif de la Gilde. Mais ce ne fut qu'au commencement de 1641 que Cuyp, de concert avec trois autres artistes, deux paysagistes, Isaac van Hasselt et Corn. Tegenberg, et un peintre de nature morte, Jacob Grief, — appelé aussi ailleurs Klaau et dans lequel M. A. Wurzbach croit qu'il faut reconnaître J. de Claeu, le gendre de Van Goyen, — put fonder une nouvelle association où les peintres seuls seraient admis. Même à cette date, nous pouvons cependant relever encore à côté des noms des artistes proprement dits, ceux de peintres de décorations ou d'enseignes et même de peintres en bâtiments. Après 1641, M. Veth n'a plus trouvé, ni dans les registres de la Gilde, ni dans les archives, aucun document qui concerne J. G. Cuyp.

Outre ses portraits, ce dernier a-t-il aussi peint des paysages, ainsi que l'ont avancé plusieurs de ses biographes — Immerzeel notamment, qui vante des vues des environs de Dordrecht —, des canaux ou des fleuves, dont Cuyp serait l'auteur? Sans contester



FAC-SIMILÉ D'UNE GRAVURE DE J. G. CUYP.

(Tirée des « Diversa animalia quadrupedia », 1641.)

d'une manière absolue cette indication à laquelle un passage un peu ambigu d'Houbraken a pu donner naissance, nous devons remarquer que les catalogues de vente que nous avons consultés ne confirment pas ce renseignement. De plus, en homme d'ordre qu'il était, Cuyp n'a guère manqué de signer et même de dater soigneusement ses portraits; on devrait donc rencontrer sa signature sur les paysages qu'il aurait peints. M. R. Stüve avait, il est vrai, envoyé à l'Exposition des maîtres anciens organisée à Berlin en 1883, un petit tableau, *le Vallon*, signé des initiales : J. G. C. entrelacées, paysage d'un gris verdâtre dont l'exécution offrait des analogies positives avec celle de maîtres de ce temps, comme Gillis d'Hondecoeter et A. Keirincx; mais c'est là, à ma connaissance, le seul ouvrage de ce genre qui pourrait être attribué à notre artiste. La *Vue d'une ville au bord d'un fleuve* qui, à la Pinacothèque de Munich (nº 534 du catal.), a longtemps passé pour être de lui, est certainement d'une époque postérieure et M. Bode la croit de Van der Kabel. Les fonds des portraits des enfants du Musée de Rotterdam et du grand portrait de famille appartenant à M. de Rothschild nous montrent, du reste, de quelle façon Cuyp comprenait le paysage. Ces fonds sont à la fois très largement traités dans la masse et très finis dans les détails, et leur tonalité rousse et transparente rappelle Van Goyen. Les terrains crayeux et les arbres y sont fortement empâtés et la base du ciel présente ces tons neutres, indéfinissables et profonds qui donnent tant de charme à l'atmosphère de la Hollande. Sur ces colorations peu variées, presque monochromes, les carnations prennent une grande vivacité. S'il n'a pas peint de paysages, Cuyp était, on le voit, capable de le faire. Ainsi que la plupart des artistes à cette époque, il connaissait toutes les parties de son art et pouvait, sans recourir à ses confrères, suffire à toutes les tâches. Le bétail, les vaches surtout, qu'il a placés quelquefois dans les fonds de ses tableaux, sont dignes d'un peintre d'animaux et attestent la valeur des enseignements que son fils Albert put recevoir de lui. Une nouvelle preuve du talent qu'il avait à cet égard nous est d'ailleurs fournie par un recueil assez rare contenant douze planches gravées d'après ses dessins, sous le titre : *Diversa animalia quadrupedia ad vivum delineata a Jacobo Cupio, atque æri insculpta a R. Persyn.* (Jan Visscher à Anvers, 1641). Les animaux qui y figurent, des vaches pour la plupart, y sont représentés avec une justesse de formes et d'attitudes qui révèlent des qualités d'observation tout à fait remarquables. Bien qu'elle nous semble à la fois confirmée par la date et par des

analogies positives avec sa manière, l'attribution à J. G. Cuyp a été contestée, il est vrai; mais si ce n'est pas lui que désigne le titre de ce recueil, nous ne voyons pas à quel autre artiste il pourrait être attribué.

Mon obligeant ami M. D. Franken, bien connu par ses excellents travaux sur Jan van de Velde et Adriaen van de Venne, me signale deux dessins faits par J. G. Cuyp pour le poème alors si populaire de Jacob Cats : l'*Anneau nuptial*[1]. A côté d'Ad. van de Venne, à qui sont dues la plupart des illustrations de ce volume, d'autres artistes comme J. Olis et S. de Vlieger ont été ses collaborateurs. Mais ces deux dessins de Cuyp, gravés tous deux par D. van Bremden : *Un accident sur la glace* (page 237) et l'*Histoire de Rhodope* (p. 278), sont des plus médiocres. Les compositions, très insignifiantes, manquent absolument d'unité et de caractère.

Un document découvert par M. Veth prouve qu'en 1652 la femme de Jacob Gerritsz était veuve, et d'après la date 1651 inscrite sur le portrait du Musée d'Amsterdam, nous en pouvons conclure que la mort de l'artiste doit être placée dans l'une de ces deux années, bien que M. Veth n'ait pas trouvé son nom sur les registres mortuaires de Dordrecht, registres dont la tenue était, du reste, assez défectueuse. Dans la liste qu'il a dressée des naissances et des décès des peintres hollandais, M. P.-C. Wonder[2] donne 1650 pour date de cette mort, mais sans dire à quelle source il a puisé cette information. Quant à la veuve de Cuyp, elle devait le suivre peu après dans la tombe, car on sait qu'elle mourut en décembre 1654.

Les tableaux de J. G. Cuyp sont peu nombreux et la plupart sont immobilisés dans les collections publiques. Ils n'apparaissent donc que bien rarement dans les ventes, et leur valeur vénale est par conséquent difficile à apprécier. Nous signalerons cependant à ce propos un grand *Portrait de famille* avec huit personnages, vus jusqu'aux genoux en grandeur naturelle, qui a dépassé la somme de 8,000 francs dans la vente Brenken, faite à Cologne en 1886. Groupés autour d'une table couverte de fruits, ces personnages, entre lesquels on apercevait, au centre, une échappée sur un bois, étaient surtout remarquables par l'expression de la vie et la saisissante vérité des physionomies.

1. *S' werelts Begin, Midden, Eynde, besloten in den Trou*-Ring... Dordrecht, in-4°, 1637.

2. Utrecht, J. Doorman, 1853.

BENJAMIN GERRITSZ CUYP.

A l'exemple de Jacob, leur demi-frère, deux fils nés du second mariage du vieux Gerrit devaient également être artistes. Le premier, né à Dordrecht au mois d'avril 1603 et qui se nommait Gerrit comme son père, ne nous est connu que par son inscription sur les registres de la Gilde de Saint-Luc, à la fois comme peintre verrier et comme peintre. On possède, en revanche, un assez grand nombre d'ouvrages de Benjamin, le second, qui, né en décembre 1612, est porté à la même date que son frère, le 27 juin 1631, sur les listes de la Gilde [1]. Très fécond, un peu inquiet et hésitant dans sa voie, Benjamin devait mourir le 27 ou le 28 août 1652, en pleine force de l'âge et de la production; il n'avait pas encore quarante ans. On sait que vers 1644 il séjourna pendant quelque temps à La Haye; mais la plus grande partie de sa vie s'écoula dans sa ville natale. Avait-il été le disciple de Rembrandt? avait-il même été en relations personnelles avec lui? La chose est peu probable; mais il est du moins certain qu'il a subi son influence, et c'est là un nouvel exemple du prestige que ce dernier exerça au début de sa carrière sur presque tous ses contemporains. Nulle part, en tout cas, Rembrandt ne devait trouver des admirateurs plus nombreux ni plus persistants qu'à Dordrecht, d'où lui vinrent successivement des élèves tels que F. Bol, J. Lavecq, Nicolas Maes, Samuel van Hoogstraten et Arent de Gelder. Quant à Benjamin Cuyp, nous croyons qu'il faut voir simplement en lui un de ces *italianisants* comme on en comptait alors beaucoup à cette époque, qui, vaguement préoccupés de clair-obscur, à la façon d'Elsheimer, de Honthorst et de Lastman, trouvèrent réalisées chez Rembrandt la plupart de leurs aspirations et devinrent d'une manière plus ou moins inconsciente ses sectateurs. Nous avons déjà signalé ici même la trace de cette action du grand maître, action qui se faisait sentir à distance jusque dans les villes les plus reculées de la Hollande : à Dordrecht même, chez Paulus Lesire, son imitateur, et à Zwolle où nous avons pu la constater chez Moses Ter Borch, le jeune frère de Gérard [2].

M. Bredius désigne comme une des premières œuvres de Ben-

1. Voir dans la collection des *Artistes célèbres : G. Ter Borch et sa famille*, p. 20.

2. C'est encore grâce aux découvertes faites dans les archives par M. Veth qu'on a pu établir la généalogie et la date de naissance de Benjamin qui jusque-là avait



SAINT PIERRE DÉLIVRÉ DE SA PRISON, TABLEAU DE BENJAMIN GERRITSZ CUYP.

(Collection de M. Habich, à Cassel.)

jamin le *Lever d'un camp*, chez M. Von Mumm à Francfort, peinture très vigoureuse et d'un fini précieux, faussement signée du monogramme de Wouwerman. A cette époque où les souvenirs de la grande lutte d'indépendance étaient encore présents à tous les esprits, ces sujets militaires étaient fort en vogue et ils tiennent une certaine place dans l'œuvre de l'artiste. Nous citerons dans ce genre le *Combat de cavalerie*, une composition encore un peu incohérente qui fait partie de la collection Schœnborn à Vienne, d'autres analogues dans les galeries de Schleissheim et du prince Liechtenstein, et à Paris chez le comte Mniszech : un *Corps de garde* avec des soldats jouant aux cartes sur un tambour, panneau remarquable par la finesse du clair-obscur et traité presque en grisaille avec quelques légères indications de couleurs : des bleus et des jaunes atténués. La *Rixe de Paysans* de l'Ermitage nous montre deux hommes aux prises devant un cabaret et un troisième qui essaye de les séparer. Là aussi, comme dans une spirituelle esquisse du Musée de Dresde, *Violoniste et Chanteur*, où M. Bode a reconnu avec raison la main du peintre, les colorations volontairement restreintes tranchent sur le fond brun de la préparation. Des analogies positives de facture nous autorisent, d'accord avec M. Bredius, à lui attribuer également un épisode emprunté à l'Histoire de Cambyse qui appartient à M. Haro, pochade vigoureuse, d'une tonalité plus riche que d'habitude et enlevée avec une singulière virtuosité.

Benjamin Cuyp s'est aussi exercé dans le paysage, ainsi que l'attestent une *Plage* achetée récemment par le Musée de Bruxelles, avec des pêcheurs et des marchandes de poissons, ainsi que la *Vue de Ville* de la collection de Moltke à Copenhague, avec des tours et des murailles en briques, à moitié ruinées, au bord de l'eau, deux tableaux exécutés légèrement, en frottis, et qui rappellent certaines peintures de la jeunesse de Van Goyen.

Mais c'est à la Bible et à l'Évangile que le peintre a surtout demandé ses inspirations, et ses œuvres en ce genre sont les plus nombreuses. Il serait trop long de les énumérer toutes et nous nous contenterons de mentionner brièvement ici une *Adoration des Bergers*, au Musée de Berlin; une *Guérison de Tobie* dans celui de Dordrecht; à Cassel, une *Présentation au Temple* dans laquelle l'influence de Rembrandt est particulièrement manifeste, et chez M. le sénateur Laporte, à Linden, près de Hanovre, un *Saint Pierre délivré*

passé, sur le dire d'Houbraken, pour le cousin d'Albert, et qui en réalité était son demi-oncle.

Alb[illegible]yp pinx — A Gilbert sc

[illegible]MBAT D'UN COQ CONTRE UN DINDON

M[illegible] d'Amsterdam

Ga[illegible] — Imp Chardon-Wittmann

de sa prison, un de ses plus importants et de ses meilleurs ouvrages; d'autres enfin à Dessau, à Cologne, à Marseille (où il est catalogué Rembrandt), à Bordeaux, etc. Pour ces diverses compositions, les modèles du peintre n'ont pas été choisis dans un monde bien relevé et ainsi que le remarque M. Bredius[1] : « Benjamin montre une regrettable prédilection pour les types vulgaires : aussi est-il facilement reconnaissable. Ses apôtres sont des vagabonds et ses anges des compères sujets à caution. » Au Ryksmuseum, le *Joseph expliquant les songes dans sa prison* semble un drôle aussi fieffé que ses deux compagnons de captivité. Bien des traits d'une trivialité excessive ne sont pas moins déplacés dans ces sujets pour lesquels le style et la noblesse auxquels nous ont habitués les Italiens nous rendent exigeants. Ainsi dans les *Anges au tombeau du Christ* du Musée de Stockholm, l'un de ces anges, en ôtant la pierre du sépulcre, culbute de la façon la plus grotesque le soldat endormi sur cette pierre, au grand émoi de ses voisins qui témoignent de leur effroi par des attitudes désordonnées. Dans le *Saint Pierre* de la collection Habich à Cassel, le vieux saint, au lieu de suivre l'ange à épaisse carrure qui l'a réveillé, boucle soigneusement ses guêtres, tandis qu'à côté de lui, un des soudards qui le gardent, dort en ronflant, la bouche ouverte.

Ces détails à coup sûr fort peu séants et les accoutrements étranges dont Cuyp affuble ses personnages étaient, il faut le reconnaître, dans le goût de ce temps, et nous pourrions relever des traits aussi déplacés dans maint tableau de Rembrandt lui-même. Mais tandis qu'ils sont atténués chez le maître par l'originalité des inventions, par la merveilleuse puissance du sentiment et le charme incomparable de la facture, chez Cuyp, au contraire, l'aspect criard des colorations, la rudesse et parfois la gaucherie de l'exécution, nous font paraître encore plus choquante la familiarité de son naturalisme. Malgré tout, en dépit de ces violences et de ces vulgarités, en dépit des oppositions excessives entre les lumières blafardes et les ombres opaques qui déparent quelques-uns de ses tableaux, on ne saurait méconnaître la force et le sens de la vie qui éclatent dans les meilleurs ouvrages de ce chercheur dont l'âge aurait sans doute assoupli le talent et qu'une mort prématurée empêcha de donner toute sa mesure.

ÉMILE MICHEL.

(*La suite prochainement.*)

1. *Chefs-d'œuvre du Musée d'Amsterdam*, 1 vol. in-fol., Librairie de l'Art, p. 185.



LA COLLECTION D'ARMES

DU

MUSÉE DU LOUVRE

(DEUXIÈME ARTICLE[1].)

IV

Au milieu des épées et des pièces d'armes garnissant la grande vitrine de la salle de la Ferronnerie, se dresse une arme souveraine, d'une exceptionnelle importance et d'une grande beauté, c'est le glaive du marquis de Mantoue, François de Gonzague, qui commandait à la bataille de Fornoue l'armée des confédérés italiens, en 1495.

Les armoiries des Gonzague sont gravées sur la lame avec celles de la maison d'Este, car le marquis François II avait épousé Isabelle, fille d'Hercule Ier, duc de Ferrare. On ne s'étonne plus de la parfaite beauté de cette épée quand on réfléchit à l'amour que ce prince italien portait à toutes les belles choses, confondant dans une égale dilection les chefs-d'œuvre de la peinture et de la sculpture, les armes, les chevaux. Car l'écurie du marquis François était considérée comme la meilleure de l'Europe ; ses haras étaient fameux, on y créait des races en faisant venir à grands frais des étalons d'Arabie et du Soudan. Et un an après la mort de ce François de Gonzague, arrivée en 1519, le roi François Ier demandait au marquis Frédéric son successeur un cheval pour l'entrevue du camp du Drap d'Or.

Le glaive du marquis de Mantoue provient d'un château de

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, t. VI, 3e période, p. 466.

Touraine où il était resté enfoui sans doute de longues années avant qu'on en eût connaissance. Exposé en 1890 à l'Exposition de Tours, il fut examiné et décrit par M. Léon Palustre qui le signala à M. E. Molinier. Celui-ci réussit à l'acquérir pour les collections du Musée du Louvre et en donna la description et l'histoire dans le *Bulletin des Musées*, où il est figuré. Nous l'avons nous-même représenté et décrit dans la *Revue des Arts décoratifs*.

Ce glaive est du type vulgairement dit « langue de bœuf », ce qui est une expression vicieuse, ca r ce vocable désigne à vrai dire une arme d'hast; il convient de dire : *sandedei* ou *cinquedea*, comme font les Italiens. C'est, du reste, un type d'arme italienne, en somme assez mal connu. Les *sandedei* étaient probablement des armes d'honneur, de parement, de chasse peut-être; on les portait dans des gaînes de cuir largement ciselées et gaufrées. Vraisemblablement ce devaient être des épées de *gala* que l'on portait devant les souverains, les grands seigneurs, pendant les cérémonies.

La sandedei du marquis de Mantoue est d'une longueur peu commune dans ces sortes d'armes; elle mesure 70 centimètres du pommeau à la pointe, la lame ayant 58 centimètres 5 millimètres de long. Sa fusée est formée d'un double massif de corne, séparé lui-même de la fusée par une double feuille de cuivre dont la tranche dépasse latéralement, revêtu de deux plaques d'ivoire d'éléphant; la partie supérieure, d'abord rétrécie et retaillée en deux légers ergots, s'élargit ensuite en queue de paon pour former le pommeau. Toute cette poignée est latéralement bardée d'une bande de cuivre doré chargée de fleurons et d'une inscription estampée ainsi conçue :

NUNQUAM POTEST NON-ESSE VIRTUTI LOCOS (pour *locus*).

Trois rosaces de cuivre ajourées sont alignées sur la fusée, et quatre groupées sur la région du pommeau, la plus grande occupant le milieu. Ces rosaces, répercutées sur les deux faces, correspondent à des trous traversant les assises de la fusée et la soie, de telle sorte que l'on voit le jour à travers leurs fénestrations. La garde très simple, sensiblement arquée, faite d'acier gravé et doré, pince la lame en son talon qui y est rivé par des goupilles, et infléchit ses quillons vers les tranchants qu'ils ne dépassent que légèrement. Ces quillons vont en s'amincissant progressivement vers leurs extrémités, surtout en épaisseur. Les gravures à la pointe, que l'usure a rendues frustes,

montrent encore quelques ornements où se mêlent des fleurs, avec des indications de figures au centre.

La lame présente une arête centrale, délimitant deux larges pans creux limités eux-mêmes par des talus dont la fuite forme les tranchants. Mais, dans la première moitié de la lame, cette arête est remplacée elle-même par un pan creux médian séparé des autres, de chaque côté, par une arête moins saillante. Toute cette région est précieusement gravée et dorée sur l'étendue complète de sa largeur assez considérable, car elle mesure dix centimètres près des quillons.

Les gravures dont est couvert le premier tiers de la lame sont faites pour être vues la pointe tenue en l'air. Sur une des faces, on lit, dans le pan creux central, l'inscription suivante :

— OMINES. SOLUM. FORTI. PATRIA. EST —

Elle sépare quatre compositions ainsi réparties. Près du talon, à gauche, un petit personnage semble occupé à armer un guerrier tenant un bâton de commandement, et harnaché moitié à l'antique, avec une cheval à sa gauche. A droite, c'est un homme nu, de proportions très allongées, qui se sert d'un crible ; un autre lève une corne d'abondance avec une draperie qui s'envole. Des épaulements en rinceaux forment voûte au-dessus et soutiennent un entablement orné de filets parallèles, de cercles concentriques. Puis à gauche on voit une biche autour de laquelle une banderole montre une devise allemande, qu'avaient adoptée les Gonzague, mais que l'usure a rendue fruste : BID CRAF (pour *Wider Kraft*). A droite est une corbeille de jonc avec la devise CHAUCIUS (pour *caucius*) sur une banderole. Puis un couronnement d'architecture mêlé à des rinceaux forme la partie gravée qui s'abaisse de la ligne des tranchants vers le pan creux dont les gravures se continuent beaucoup plus bas.

L'autre face présente dans son pan creux central l'inscription : ANIMUS. TELO. PRESTANCIOR. OMINI (pour *omni*). Puis, à gauche, dans le bas, l'écusson avec les aigles éployées d'argent, becquées, membrées et couronnées de gueules, sur champ d'azur, qui est d'Este ; et au milieu le petit écusson fascé d'or et de sable de huit pièces qui est de Gonzague. Le soleil, qui était l'emblème des Gonzague, brille au-dessus d'un homme couché, appuyé sur un globe et tenant une corne d'abondance. Plus haut se voient un Mars et un Hercule armés de massues.

Le caractère particulier de toutes ces figures saute aux yeux et

rappelle celui des personnages gravés sur un certain nombre de glaives de la même époque et que l'on croit pouvoir attribuer à un même artiste. Dans diverses publications remarquables, M. Charles Yriarte s'est attaché depuis quelques années à retrouver le nom du graveur de ces belles épées, parmi lesquelles il faut citer en première ligne celle de César Borgia. Il a établi d'une façon irréfutable qu'il s'appelait Hercule, qu'il travailla pour divers princes d'Italie, et qu'il vivait à la fin du xve et au commencement du xvie siècle. Son nom même serait connu, car il serait désigné nettement sous la rubrique d'Hercule de Fideli en divers comptes contemporains. M. Angelo Angelucci veut voir en cet Hercule un orfèvre juif converti au christianisme, qui s'appelait Salomon, et qui était natif de Sesso. La vivacité extrême avec laquelle il a défendu la personnalité d'Hercule de Sesso est une garantie de sa bonne foi, et l'on sait que l'éminent archéologue italien ne manque point de l'érudition nécessaire pour prouver le bien fondé de son dire. Quoi qu'il en soit, cet Hercule, sur le nom ou plutôt sur le surnom duquel s'est livrée une petite guerre internationale, était un habile graveur d'épées comme le prouvent les nombreuses œuvres qu'on peut lui attribuer. L'élégance un peu maniérée, l'allongement excessif de ses figures, ses architectures heureusement disposées et qui sont presque toujours des temples avec des statues ou des personnages nus dressés sur des autels, donnent à ses compositions une uniformité, un air de famille qui ne sont pas contestables. On a parlé des rapports qu'elles présentaient avec l'école de Mantegna, avec celle des Pollajuolo, il conviendrait aussi de remarquer combien elles rappellent en même temps celles de Baccio Baldini. Nous ajouterons que les figures du graveur Hercule ressemblent à ces personnages maniérés à l'excès, allongés outre



GLAIVE
DU MARQUIS DE MANTOUE.
(Musée du Louvre.)

mesure, de Battista del Porto, dit le Maître à l'oiseau. Que l'on regarde son Saint Sébastien et certains personnages d'Hercule de Fideli ou de Sesso, même afféterie, même disproportion de stature, même recherche des effets obtenus en faisant hancher, contourner les corps à l'excès. L'École de Fontainebleau nous offre des compositions similaires, notamment les panneaux de l'histoire de Jason par Léonard Thiry, gravés par René Boivin.

A la suite de quelles vicissitudes la sandedei du marquis de Mantoue est-elle venue en France, et à quelle époque? C'est ce que nous ne saurons sans doute jamais. Fut-elle perdue par François II à la grande débandade de Fornoue? Cela est peu probable, l'armée de Charles VIII s'estima heureuse d'opérer sa retraite au prix de la perte de tous ses bagages, et le Roy lui-même y perdit son épée que Louis XII réclama plus tard aux Vénitiens. Si le marquis François avait perdu sa sandedei dans la bagarre, nul doute qu'on ne l'eût appris le jour même; et celui qui l'aurait trouvée n'aurait point manqué de s'en faire gloire. L'histoire de la canne de Don Francisco de Melo, perdue à la bataille de Rocroy et qui fut le sujet d'un poème, est pour nous montrer la valeur qu'on attache à de semblables trophées.

Nous croyons plutôt que la sandedei du Louvre fut volée dans le palais de Mantoue lors du pillage de cette ville par les Allemands des lieutenants de Colalto, Gallas et Altringer, pendant la guerre de Trente ans. Sirot, qui s'y trouvait, raconte que dans le cabinet du marquis, où étaient réunies des richesses d'art sans nombre, on marchait dans le cristal de roche jusqu'à mi-jambe, mais il ne parle pas de ce glaive. Peut-être encore fut-il emporté par Nevers quand il abandonna sa ville aux Impériaux. Il est encore possible que la sandedei du marquis de Mantoue ait été prise par les Autrichiens lors de leurs spoliations plus récentes en Italie, ou même par des soldats français au retour d'une campagne d'Italie, de la dernière même qui a valu à la collection Resmann de s'enrichir de cette admirable épée à oreilles qui est la gloire de sa galerie.

Une autre sandedei, exposée à côté de celle du marquis de Mantoue, beaucoup plus courte, présente, sur sa lame divisée en compartiments parallèles et diminuant de nombre vers la pointe, des figures et décorations incrustées d'or, sur le fond d'acier bleui, suivant la méthode des azziministes. Cette belle arme, qui date des premières années du XVIe siècle, est complète, avec son fourreau de cuir gaufré et son petit couteau en bâtardeau muni d'un manche

de corail. Mais ce couteau a été dirigé par erreur sur le Musée d'Artillerie qui le conserve parmi les armes orientales. Cette sandedei est sans doute de travail milanais.

V

Le beau cimeterre ou badelaire à poignée de bronze doré, qui présente un pommeau orné de deux têtes adossées, est aussi de



BADELAIRE (TRAVAIL VÉNITIEN DU XVIe SIÈCLE).

(Musée du Louvre.)

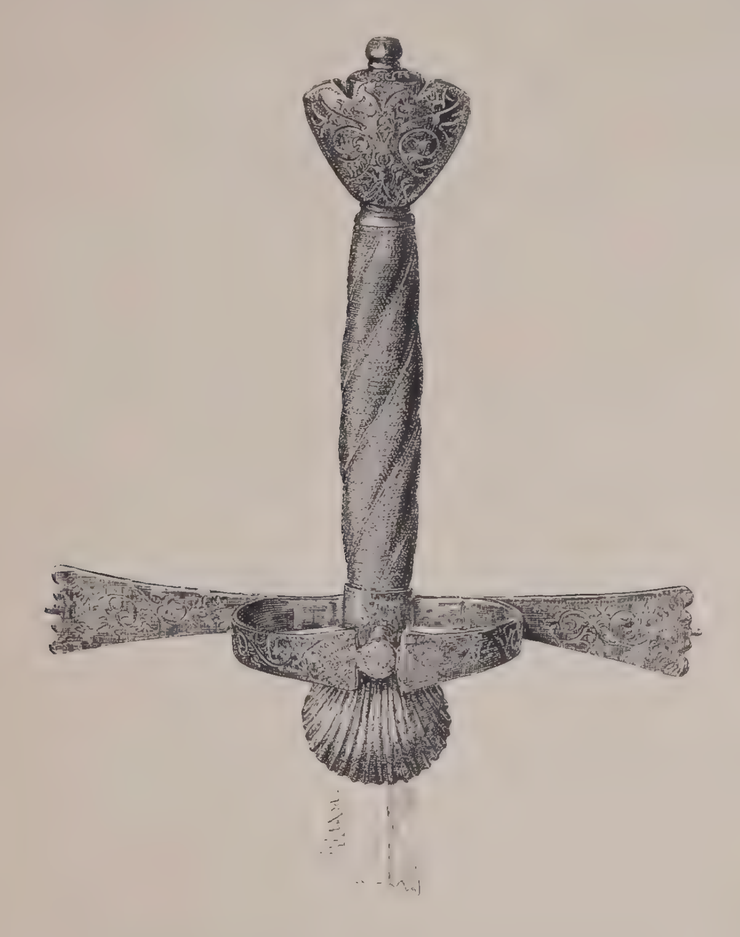
travail italien, vénitien sans doute. Il date du milieu du XVIe siècle et une particularité intéressante permet d'en fixer la date ou tout au moins empêcherait de le faire remonter au delà du XVIe siècle.

Entre les deux têtes adossées, sur une des faces du pommeau, se voit un médaillon représentant une Lucrèce en buste. Or cette plaquette de Lucrèce se donnant la mort, est due à l'Italien Moderno (M. E. Molinier est d'avis de l'identifier avec le Vénitien Camelio, graveur de médailles, qui dirigea la Monnaie pontificale sous Léon X), qui vivait au commencement ou dans la première moitié du xvie siècle. Cette petite plaquette de la Lucrèce se trouve répétée maintes fois, le Musée du Louvre en possède une en bronze doré que l'on peut voir dans une vitrine de la salle de la Ferronnerie, une autre au fond d'un seau en bronze de la collection Thiers; le Cabinet des Médailles en a une reproduction sur coquille; on la retrouve même sur le soubassement de la partie gauche du jubé de la cathédrale de Limoges.

Ce badelaire est d'un grand style, et d'une bonne exécution; la fonte a été avivée par de franches ciselures; les figures du pommeau sont plus soignées d'exécution que le reste. Les quillons chevauchés se terminent par des têtes d'hommes du même caractère que celles du pommeau. Ces armes, d'origine orientale, et que portaient surtout les *stradiots*, n'étaient point dédaignées par les capitaines et les souverains qui en faisaient des objets de parement. On les porta fort tard, jusque pendant le xviie siècle. Un portrait de don Juan d'Autriche, le vainqueur de Lépante, le représente avec un badelaire, un coutelas comme on disait alors, de cette sorte, au côté. Des figurations de ces cimeterres se voient dans de nombreux tableaux des maîtres du xvie siècle. Le petit Saint Georges de Raphaël, au Louvre, est orné d'un semblable badelaire. On peut voir, dans une armoire de la salle même de la Ferronnerie, une arme semblable aux mains du petit David de bronze attribué à Villano, artiste qui vivait à Padoue au xve siècle. On les portait suspendus, souvent, au ceinturon, par une chaîne. Sous Louis XIII encore, ce fut un moment la mode de porter ces sortes de sabres. On les appelait des couteaux.

Un petit coutelas italien, placé à côté, est sans doute une arme de marine. La poignée de bronze doré est formée d'une large fusée plate allant en s'épanouissant progressivement vers son extrémité supérieure d'où se détache une saillie en forme de volute, correspondant au côté du tranchant de la lame. De petits personnages ciselés, dressés dans des niches, sont étagés et séparés par des bas-reliefs horizontaux, d'un travail très fin. Une gorge d'évidement sépare la fusée en deux régions. Les quillons courts, légèrement chevauchés, terminés par des têtes de monstres, sont travaillés avec le même soin. La lame étroite, recourbée, noircie, montre son dos

rabattu en une arête présentant deux rampants concaves. La forme de la fusée et de la lame est orientale; les rapports continuels de Venise avec les Turcs et les Barbaresques lui avaient fait adopter



ÉPÉE D'ARMES (TRAVAIL VÉNITIEN DU XVI[e] SIÈCLE).

(Musée du Louvre.)

les modes de ces musulmans. On peut considérer ce léger coutelas comme vénitien, et sa date doit être fixée vers 1530.

Vénitienne, peut-être aussi, est cette belle épée d'armes, exposée provisoirement dans une vitrine d'une salle voisine et que j'ai pu étudier et décrire l'année dernière, grâce à l'obligeance de M. Saglio. Sa garde est, comme son pommeau, d'acier travaillé au burin, et doré. Les quillons élargis en fers de hache sont découpés à leurs extrémités en festons silhouettant des profils humains; l'anneau de

côté est évidé en son milieu où il présente un petit disque. De l'écusson de la garde sort un verrou horizontal d'où descend une coquille d'acier habilement ciselée en forme de pétoncle et destinée à garantir le pouce. Le pommeau méplat, subcordiforme, représente

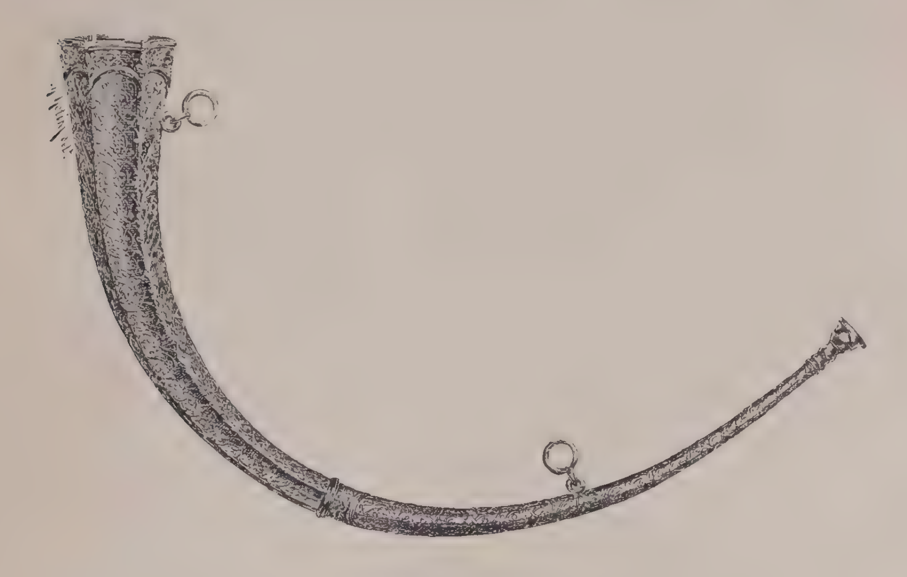


CLAIVE ITALIEN (FIN DU XVe SIÈCLE).

(Musée du Louvre.)

en sa tête les festons des extrémités des quillons. La fusée est longue et fine, s'harmonisant avec le caractère de la lame déliée dont la section est un losange. La longueur totale est de 1^{m},21. La marque poinçonnée au talon de la lame, une pleine lune, est considérée comme vénitienne. Tel est le type des épées d'armes que la gendarmerie porta de 1500 à 1575 environ. Celle-ci peut dater du temps de François Ier.

Plus ancien, sans aucun doute, est ce beau glaive dont toute la poignée de bronze doré est couverte de fins rinceaux entrelacés. Le pommeau, trilobé en sa partie supérieure, aplati, élégamment cambré, est d'un admirable parti décoratif. La fusée très fine, rétrécie à ses deux extrémités, est cerclée en son milieu par une bague. Les quillons, par une courbure gracieuse, s'infléchissent vers la lame. le milieu de la garde, l'écusson, descend en pointe sur le talon,



COR DE FRANÇOIS Ier, EN BRONZE DORÉ (TRAVAIL VÉNITIEN DU XVIe SIÈCLE).

(Musée du Louvre.)

Celui-ci est chargé de gravures autrefois dorées, très effacées, mais qui ne sont pas du même style que les œuvres précédentes du maître Hercule. Cet admirable glaive doit cependant être considéré comme une production contemporaine de cet artiste, et comme un travail italien. Une arme presque absolument identique, et dont les décors ne diffèrent que légèrement, se trouve au Musée de Cluny dans la collection d'Édouard de Beaumont, et paraît une véritable réplique de celui du Musée du Louvre. Les gravures de sa lame sont attribuées par M. Charles Yriarte à Hercule de Fideli. On ne sait quel est l'artiste qui a exécuté celles du glaive du Louvre, mais la poignée est d'un travail italien et date du commencement du XVIe siècle.

C'est un artiste italien qui a exécuté ce joli cor de bronze doré, couvert de fins entrelacs et de fleurettes, et qui appartint à François Ier. Les Comptes des bâtiments du Roy nous apprennent

qu'en 1537, un Vénitien, Domenico Rota, vendit à François Ier une trompe de chasse « à ouvraige à la damasquine demy enlevé, toute dorée ». Cet ouvrage à la damasquine indique un système d'ornements se détachant en saillie sur un fond abaissé soit à l'eau forte, soit au burin et à l'échoppe, procédé plus long mais beaucoup plus ancien. « Cette explication du texte des *Comptes* est d'autant plus probable — dit M. E. Molinier, dans le catalogue de la collection Spitzer — que l'on peut voir dans les collections du Louvre un cor en cuivre doré, de la première moitié du xvie siècle, qui correspond absolument au signalement fourni par le document. L'identification de la pièce achetée par François Ier avec le monument que possède le Louvre paraît d'autant plus légitime qu'une décoration, composée de fleurs de lis de France, borde le pavillon du cor. Cela indique assez que cette œuvre, de style tout à fait italien, a été exécutée pour un Français. »

Nous ne serions pas surpris que le beau corps d'armure qui occupe le fond de la vitrine fût d'un travail français. C'est un corselet de parement, richement repoussé, de style très large. Des monstres en haut relief entrelacent leurs cous et se mêlent à des rinceaux. Tous ces ornements sont conçus et exécutés dans le goût de notre école lyonnaise du xvie siècle. Si cette belle pièce d'armes a été faite au Petit-Nesle, ç'a dû être par des Français. Mais nous n'en dirons pas autant de ce petit bouclier à poing, de ce broquel, qui occupe le bas de la vitrine au centre. Encore qu'il ne soit pas d'une mauvaise technique, il convient de reconnaître qu'il manque d'originalité. Il ne faudrait pas chercher longtemps dans les suites de sujets d'Etienne de Laune ni des maîtres allemands précités pour y retrouver ces guerriers accoutrés à l'antique, dans des attitudes banales et convenues. L'umbo, très saillant et aplati en section de cylindre, présente une mêlée rappelant un peu celle du milieu du bouclier du Charles IX. Les reliefs sont assez saillants et indiquent une arme de parement, car ordinairement ces rondelles étaient combinées d'une façon plus simple. On en usa sous Henri II et sous Charles IX avant que la rapière ne vînt supplanter la nationale estocade, et on les portait accrochés au côté gauche, près de l'épée.

Il est à croire que la belle lame d'estramaçon contre laquelle est appuyé ce petit broquel a été exécutée au Petit-Nesle par un ouvrier allemand. Tout le champ de la lame est décoré d'élégants entrelacs détachés à la damasquine. Un inscription typique se laisse lire dans un cartouche carré.

WEILLER FAUT PAR FELONS. ENNEMIS

Sans aucun doute, que c'est un Allemand qui a gravé ces mots et commencé sa phrase par un double V. Un Français n'aurait jamais



BROQUEL (TRAVAIL ALLEMAND DU XVI[e] SIÈCLE).

(Musée du Louvre.)

eu l'idée de commettre cette faute, et nous avons vu plus haut les lapsus commis par le graveur qui a tracé les inscriptions de la sandedei du marquis de Mantoue, montrant par là qu'il ne savait pas le latin.

Cette lame d'estramaçon est fort belle et mériterait de n'être pas ainsi cachée. Au reste sa monture, qui est médiocre et douteuse, ne

lui convient pas; il faut à ces sortes d'armes une garde à demi-coquille remontante dont nos Musées parisiens ne possèdent point de spécimen. Cette lame date de la seconde moitié ou du dernier quart du XVI[e] siècle.

VI

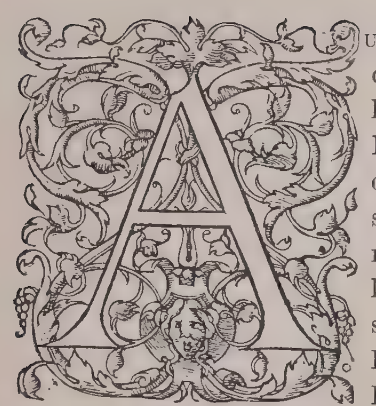
Bien d'autres armes encore, en cette collection, mériteraient d'être citées. Mais beaucoup d'entre elles, suspendues trop haut en trophées, ne se laissent pas voir, et il y a là pourtant nombre de pièces délicates, rares et remarquables, qui méritaient les honneurs de la vitrine au détriment de certains remontages ou objets suspects qui auraient tout intérêt à être moins en vue. De belles dagues avec leurs trousses complètes, de superbes pistolets à fûts incrustés, de jolis amorçoirs et pulvérins, de rares estocs, sont suspendus si haut le long des murs qu'à peine devine-t-on leurs silhouettes. Et des haches d'armes douteuses, des pièces d'armes d'époque très basse et d'exécution médiocre occupent de la place dans les vitrines à côté d'épées faites de pièces et de morceaux.

Il serait à souhaiter que la conservation du Musée consentit à mettre des étiquettes provisoires à cette collection d'armes, en attendant que le catalogue soit rédigé. On s'étonne souvent que le public ne prenne pas plus de goût à nos expositions d'objets d'art; nous avons remarqué qu'il passe vite devant les objets dont il ne peut deviner la nature, mais qu'il s'arrête devant les pièces étiquetées, et qu'en somme il cherche à s'instruire. Nous avons passé des heures dans cette salle de la Ferronnerie, nous avons vu nombre de personnes regarder l'armure d'Henri II. Aucune ne savait à qui cette merveilleuse panoplie avait appartenu.

MAURICE MAINDRON.

LA SAINTE CÉCILE

DE STEPHANE MADERNE



Au XVIe siècle, à Rome et dans l'Italie centrale, la sculpture est toute sous l'influence de l'art antique. Bandinelli, Montorsoli, Montelupo sont les maîtres du jour. Avec eux, et pendant tout un siècle, il semble que l'Italie veuille renier son passé et renoncer à toutes les qualités qui jusqu'alors avaient fait sa grandeur. De l'art de Ghiberti, de Donatello, de Luca della Robbia, de Rossellino, de Desiderio, de Pollajuolo, du Verrocchio, il ne subsiste rien. En un jour, l'Italie renonce à toutes les conquêtes si ardemment poursuivies. Fascinée par la vue de la statuaire antique, elle détourne ses yeux de la nature vivante pour rechercher dans le passé les formes d'un monde disparu. Elle, si incomparable dans l'art d'observer la figure humaine et de la rendre dans la complexe variété de ses formes et de ses pensées, elle si éprise de connaître cette humanité que l'âge, les climats, les mœurs pétrissent en tant de moules différents, elle ferme les yeux, elle ne regarde plus autour d'elle et, à toutes les formes diverses sous lesquelles la vie se manifeste, elle tente de substituer une forme unique; elle veut proscrire l'individuel, sous prétexte d'idéal. Et cet idéal, les artistes le créent, non pas même en cherchant à généraliser les formes particulières de leur race et de leur siècle, mais en s'inspirant uniquement des modèles que la statuaire antique offrait à leurs yeux étonnés. L'homme idéal qu'ils rêvent n'est qu'un

être énorme et brutal fait avec les muscles de l'*Hercule Farnèse,* du *Torse* et du *Laocoon.* L'art romain était le triomphe du gladiateur; l'art de la Renaissance est le triomphe du portefaix.

Cet art était trop opposé aux tendances du génie italien pour persister longtemps. Dès la fin du XVIe siècle l'Italie tend à se dégager de cette influence passagère et à renouer les traditions de son passé. Avec l'Algarde et le Bernin elle s'éprend à nouveau de tendresse et de gaieté, elle redevient cette Italie joyeuse, heureuse de vivre, d'admirer et d'aimer les formes charmantes que la vie fait éclore sous ses yeux. L'Algarde, dans ses bas-reliefs, crée des spectacles qui peuvent rivaliser en magnificence avec les peintures d'un Véronèse, et le Bernin nous montre tour à tour des figures exubérantes de vie, des femmes dignes de Rubens, telles que la *Charité* du tombeau d'Urbain VIII, des figures d'une exquise tendresse telles que la *Sainte Bibiane*, ou ce prodige d'expression qui est la *Sainte Thérèse.*

Au XVIIe siècle l'art tend de nouveau à s'individualiser ; il s'éloigne des types trop généralisés pour rechercher toutes les variétés de la forme et de la pensée. Et, obéissant en cela à la loi qui dirige l'évolution de tous les arts, obéissant surtout aux tendances de l'art moderne, il tourne ses efforts, moins vers la recherche de la beauté physique que vers la recherche de l'expression des pensées et des sentiments.

Au XVIIe siècle les sculpteurs italiens suivent le même mouvement que les peintres. Leur âme sensible s'ouvre à toutes les émotions, et pour quelques-uns d'entre eux rien n'est plus intéressant que la souffrance des faibles et les larmes d'une jeune fille. Ils pleurent avec la *Sainte Agnès* du Dominiquin, avec l'*Agar* du Guerchin, avec la *Cenci* du Guide.

Mais dans toutes les œuvres peintes ou sculptées de cette époque, s'il y a jeunesse, élégance, tendresse d'âme, s'il y a des pleurs dans les plus beaux yeux du monde, il y a encore un manque de naturel, un maniérisme, des attitudes conventionnelles, tous les défauts du siècle précédent qui, comme un ver rongeur, corrompront pendant longtemps les beaux fruits de l'Italie.

Dans cette recherche de la grâce unie au malheur, dans cette pitié attendrie pour les faibles, s'il ne fut pas donné aux plus habiles maîtres de l'École de créer un chef-d'œuvre, si l'âme trop peu naïve des célèbres praticiens de Bologne ne put trouver dans son imagination la forme idéale qu'elle cherchait, un événement imprévu, un



GAZETTE DES BEAUX-ARTS.

ACH. JACQUET SC.

SAINTE CÉCILE, STATUE EN MARBRE PAR STEPHANE MADERNE

(Église Sainte Marie du Trastevere à Rome.)

véritable coup de fortune, allait faire naître ce chef-d'œuvre entre les mains d'un jeune artiste inconnu.

Un jour, un sculpteur, en quête d'émotions, cherchant sur quelle infortune il ferait verser nos larmes, errait à travers cette ville de Rome si riche de tous les souvenirs du passé. Il entre dans une petite église du Trastevère et que voit-il? Dans une tombe qu'on vient d'ouvrir, sur la dalle de pierre, comme la plus merveilleuse apparition du ciel, couchée dans sa robe virginale, une enfant, une fleur coupée, semble dormir. Elle est là depuis plus de mille ans et n'était cette horrible balafre de sang qui, comme un cercle de mort, enserre ce beau cou d'ivoire, on dirait qu'elle va secouer ce long sommeil et renaître à la vie. Elle est là, telle qu'elle était le jour où ses yeux se sont fermés à la lumière; le long sommeil des martyrs semble avoir voulu respecter tant de jeunesse et tant de beauté.

Et aux yeux de ce curieux du XVIIe siècle, de cet artiste raffiné, peut-être corrompu, comme sous la baguette d'une fée, l'âme chrétienne se révèle dans toute sa virginale pureté. Maderne emplit ses yeux de cette vision céleste, il copie cet incomparable modèle que le ciel lui renvoie et il crée cette merveille qui est la *Sainte Cécile*. Cet homme dont nous ignorons la vie, dont les autres œuvres nous sont presque inconnues, crée, dans un jour de bonheur, une des œuvres les plus séduisantes de l'art, une des plus populaires, une de celles qui vivront le plus longtemps. Pour la postérité, le vrai sculpteur de la *Martyre* ce sera Stéphane Maderne.

Pour ceux qui recherchent quels sont les principes supérieurs d'esthétique qui doivent guider l'artiste, pour ceux qui interrogent le passé en lui demandant quelles ont été les causes de sa grandeur et de sa décadence, la *Sainte Cécile* de Maderne est une des plus instructives leçons. La statue la plus idéale du XVIIe siècle est celle qui est le plus empreinte de naturalisme. C'est une copie même de la nature qui est parvenue à donner la note de spiritualisme la plus élevée.

Mais dire que le but de l'art est de s'inspirer de la nature et non de créer des formes surnaturelles, ne serait-ce pas diminuer singulièrement le rôle de l'artiste? Non certes, car il est plus facile d'inventer que d'observer. Le dernier mot de l'art comme de la philosophie c'est la connaissance de l'homme et des êtres créés. Pour avoir eu un modèle sous ses yeux, le Maderne n'a pas une gloire moins grande. Il ne pouvait être donné à tout le monde de comprendre cette forme virginale que le caveau des catacombes rendait à la lumière, et peut-être

doit-on penser qu'au XVIIe siècle, le Maderne était le seul artiste de Rome, capable de s'intéresser à la délicate beauté de la jeune martyre. S'il l'a aimée, c'est parce qu'il était étranger à Rome, étranger à ce milieu perverti depuis longtemps par les doctrines de la Renaissance, où l'on enseignait que la nature ne possédait aucune beauté et que tout le génie de l'artiste consistait à la violenter, à la transformer, à la déformer. Aucun des élèves de Michel-Ange n'eût consenti à regarder cette jeune martyre; tous ils eussent méprisé cette simplicité, et ne trouvant pas dans ce corps frêle d'enfant les violences de l'attitude et la force des muscles, ils eussent passé indifférents. Si Maderne s'est épris de cette jeune vierge, s'il s'est intéressé à ses formes charmantes et s'il est parvenu à les rendre dans leur exquise simplicité, c'est qu'il était né à Milan et qu'il portait dans son âme le sentiment sincère de l'École lombarde. La *Sainte Cécile* est à Rome une œuvre anormale; créée à Rome, elle n'appartient pas à l'art romain; elle est la négation même de l'art de la Renaissance. C'est une fleur tardive de l'École lombarde; c'est comme le dernier écho de la grâce du Corrège et de Léonard de Vinci [1].

Quelque plaisir que les amateurs d'art éprouvent à la vue de la *Sainte Cécile*, bien peu se préoccupent de savoir ce qu'était Maderne et ce qu'il a produit. Les *Guides* au surplus ne facilitent pas ces recherches et l'admirable *Cicerone* de Burckhardt lui-même est muet sur les œuvres de Maderne. Il en existe cependant un certain nombre et elles sont toutes à Rome. En voici la liste :

SAINTE-CÉCILE DU TRASTEVÈRE. — La *Sainte Cécile*.

SAINTE-MARIE MAJEURE. — *Chapelle Sixtine*. — *Deux Enfants* soutenant les armes des Borghèse.
Deux *Petits Enfants* nus tenant les guirlandes de la frise.

SAINTE-MARIE MAJEURE. — *Chapelle Pauline*. — 1° *Départ pour la guerre contre les Turcs* (bas-relief en marbre) ;
2° *Histoire de la fondation de Sainte-Marie Majeure* (bas-relief en bronze).

On sait encore que Maderne avait sculpté pour cette dernière église une statue de *Saint Ephrem ;* mais depuis longtemps le souvenir de cette statue est perdu et on la demanderait en vain aux custodes de l'église. Je crois avoir retrouvé cette statue. Le *Saint Ephrem* de Maderne n'est autre que le *Saint Bernard*, aujourd'hui sans nom d'auteur, représen-

1. On peut s'en rendre compte dans la charmante gravure de M. Jacquet que nous publions ici.

tant un jeune moine terrassant le démon ; statue qui est placée à droite de la porte d'entrée de la chapelle Pauline.

SAINT-JEAN DE LATRAN. — Un *Ange* en adoration ; — dans le transsept.

PALAIS DU QUIRINAL. — Un *Saint Pierre,* statue placée sur le fronton de la porte d'entrée du palais.

SAN-LORENZO IN DAMASO. — *Saint Charles Borromée.* — Statue debout, placée en avant du premier pilier de droite, en face de la porte d'entrée.

MADONE DE LORETTE. — Deux *Anges,* figures vêtues de grandeur naturelle placées dans les niches du chœur.

MINERVE. — *Chapelle Aldobrandini.* — Deux *Anges* nus, sur le fronton du monument de Clément VIII.

SAINTE-MARIE DE LA PAIX. — Deux femmes assises : La *Paix* et la *Justice,* placées sur le fronton de l'autel majeur.

Nous savons en outre que Maderne restaura un grand nombre de statues antiques et qu'il fit de nombreuses reproductions très recherchées par les amateurs.

Dans cette courte liste des œuvres de Maderne, on peut négliger les insignifiants bas-reliefs de Sainte-Marie Majeure, et la statue sans caractère du Quirinal. Dans le *Saint Charles* de San-Lorenzo in Damaso, on remarquera la tête qui est un véritable portrait et qui rappelle la sincérité des maîtres du xve siècle. Mais le vrai caractère du talent de Maderne est dans ses figures d'enfants et de jeunes femmes où l'on retrouve les mêmes qualités que dans la *Sainte Cécile,* une grande finesse de sentiment unie à beaucoup de naturel. Les anges de la Minerve et de Sainte-Marie-Majeure, par leur grâce et la souplesse du modelé, rappellent l'école de Corrège, et quant aux deux statues de Sainte-Marie de la Paix, elles méritent d'être louées à l'égal de la *Sainte Cécile.* Si elles lui sont inférieures par le sentiment, elles la surpassent par la science de l'exécution, la beauté des draperies, la finesse du travail. Dans la *Sainte Cécile* il y a encore de grandes maladresses, et les draperies notamment sont d'un travail lourd et monotone. C'est l'œuvre de jeunesse de Maderne. Les statues de Sainte-Marie de la Paix sont l'œuvre de la maturité de sa vie.

Les statues de la Paix furent la dernière œuvre de Maderne. Il les avait faites pour Gaspard Rinaldi qui tenait les gabelles de Rome et qui, pour récompenser Maderne, lui donna un emploi dans son administration. Maderne avait sans doute un talent trop délicat pour être compris de ses contemporains. Peu encouragé, il lui fallut

renoncer de bonne heure à son art et le sculpteur de la *Sainte Cécile* dut finir ses jours dans l'administration des Gabelles[1].

Quoi qu'il en soit et quelle que puisse être l'opinion de la postérité sur la valeur de Stephane Maderne, les amateurs d'art, dans le fouillis des œuvres d'art romaines, sauront toujours retrouver la petite *Sainte Cécile*, et toutes les générations continueront d'aller en pèlerinage dans l'église du Trastevère où la statue de Maderne est placée sur le tombeau même de la jeune martyre.

Elle est si charmante, la petite église construite au IXe siècle par le pape Pascal, avec son campanile élancé, les jolies colonnes ioniques de son portique et l'éclat des mosaïques de son abside. Là, Arnolfo di Lapo a sculpté le beau ciborium de l'autel; là, repose le cardinal de Fortiguerra dans le riche mausolée de Mino da Fiesole[2]; là, Pinturrichio a peint sur la voûte de la sacristie le *Christ* et les *Évangélistes*.

Et, après avoir admiré toutes ces charmantes œuvres d'art, on se rappelle que l'église fut construite sur le palais même habité par sainte Cécile. La jeune patricienne repose aujourd'hui au lieu même où elle a vécu et, pour dernière faveur du ciel, son image lui survit, fixée dans le marbre par un artiste sincère qui sut la comprendre et la reproduire dans tout le charme de sa virginale beauté.

MARCEL REYMOND.

1. Le nom de Maderne est encore aujourd'hui un nom célèbre. Mais cette célébrité vient, non des œuvres de notre sculpteur, mais de celle de son homonyme, le célèbre et détestable architecte de la façade de Saint-Pierre.

Les historiens ne nous disent pas si le sculpteur et l'architecte étaient parents; mais cette parenté est très vraisemblable. Tous deux ils étaient originaires de Milan et il est à remarquer que Stephane travaille presque toujours dans des édifices construits par Carle Maderne. Carle Maderne, architecte attitré de Paul V et des Borghèse, travailla au Latran et au Quirinal et construisit la chapelle Aldobrandini à la Minerve et la chapelle Majeure de Sainte-Marie de la Paix.

Carle Maderne, né en 1556, est mort en 1629. Stephane Maderne, plus jeune de 20 ans, est né en 1576 et est mort en 1636. La *Sainte Cécile* fut sculptée vers 1600. La tombe de la sainte avait été ouverte en 1599, sous les yeux du pape Clément VIII, qui voulut éterniser par la sculpture le souvenir de cette mémorable et singulière découverte.

2. M. Gnoli, l'éminent directeur de l'*Archivio storico dell'Arte*, vient de reconstituer le Mausolée dans sa forme première. Jusqu'ici il ne subsistait du monument que la statue couchée sur le sarcophage. On vient de replacer toute la décoration murale, un bas-relief représentant la Vierge et deux colonnes supportant un fronton sculpté.

SIMON-JACQUES ROCHARD

1788-1872

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1]).

III



Tout en nous fournissant d'utiles indications sur Rochard, les lettres de Mérimée sont loin de donner une idée complète de ce peintre plein d'initiative, énergique et hardi, dépassant les qualités ordinaires du miniaturiste, et qui a su faire grand dans un petit genre.

Doué d'une précoce intelligence du portrait, saisissant dès son enfance les côtés saillants du masque humain, il passe quelque temps dans un atelier de graveur; mais son libre tempérament ne s'accommode pas longtemps de cet art patient de copiste et d'interprète. Il se voue alors sous différents maîtres à l'art délicat de la miniature, prenant à l'école les procédés nécessaires du métier, mais se réservant d'y mêler bientôt sa propre originalité. C'est en 1815 que commence sa carrière véritablement personnelle, bien que l'influence de cet enseignement français se trahisse encore en lui et que l'on reconnaisse dans un buste, d'ailleurs charmant, de jeune femme (1816) les leçons d'Augustin et l'exemple de Gérard, qui avait donné dans son célèbre portrait de Mme Récamier une

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. VI, p. 441.

sorte de canon de la beauté contemporaine. En arrivant à Londres, Rochard dut être étonné et d'abord un peu déconcerté en face de l'art anglais, libre et indépendant, sans éducation collective, sans tradition commune, sans préceptes académiques et par suite plein de surprises troublantes pour un œil français. Mais Rochard se remit vite de ce premier étonnement; soit qu'il eût des affinités natives avec les peintres d'outre-Manche, soit que la vue quotidienne de leurs œuvres l'ait converti à leur esthétique autonome, il devient très promptement anglais. Reynolds le séduit bientôt; il admire en lui la force et le bonheur d'invention, la science consommée, rompue à tous les procédés, les arrangements d'une distinction souveraine, faite de grâce et d'imprévu charmant, qui font des portraits du maître autant de véritables tableaux. L'élégance aristocratique des femmes et des enfants de Reynolds, toujours placés au milieu d'accessoires et vêtus de costumes adaptés à la physionomie et au rang du modèle, reparaîtront plus d'une fois dans les miniatures de Rochard [1].

Après Reynolds, c'est son brillant élève, Thomas Lawrence, qui attire le plus le jeune émigré. Quoique très inférieur à son maître, dont il n'a ni le savoir profond ni la puissance créatrice, Lawrence, par son coloris facile, par son sens de l'ajustement féminin, sa disposition abondante des étoffes et des draperies, par sa mise en scène luxuriante, toutes choses qui tiennent une si grande place dans ses portraits, captiva Rochard qui avait naturellement un goût très affiné du pittoresque. Gainsborough et Constable ne le laissèrent point indifférent; on trouve leur souvenir dans quelques-unes de ses études de paysage. Faut-il s'étonner que la fréquentation de ces peintres ait fait de Rochard un artiste vraiment anglais? Il se *britannise* à tel point qu'on le prendrait pour un homme du terroir; il pénètre à fond le type anglais, il en saisit les traits distinctifs, les gestes familiers, l'allure spéciale; le drap même dont il habille ses modèles, le fauteuil où il les fait asseoir, le paysage qui les encadre, tout est foncièrement anglais. Toutefois il se montre moins anglo-saxon dans ses figures de femmes qui laissent transparaître l'artiste de race latine, interprétant la beauté féminine avec un sentiment trop personnel et trop subjectif pour se laisser dominer par les influences ambiantes.

1. Cette influence de Reynolds éclate dans un portrait du général Mac Gregor, que nous connaissons par une gravure à la manière noire, de S.-W. Reynolds, d'après l'original de Rochard. On dirait une œuvre de sir Joshua.

Ce que Rochard a surtout gagné au commerce des Anglais, c'est la volonté de répudier tout type général, tout idéal convenu : chez lui nulle conception uniforme d'un modèle déterminé comme ceux qu'avaient imposés Nattier au XVIIIe siècle et Prud'hon au commencement du XIXe. Sans doute, il donne à ses portraits de femmes cet air sentimental et comme ce voile de mélancolie et de tristesse, qui était de mode alors dans la littérature et dans l'art, et qui semblait aux clientes un complément obligé de leurs attraits. Mais le plus souvent, il reste en deçà de cette morbidesse romantique et se contente d'une expression de molle rêverie, de contemplation vague, sans afféterie et pleine de séduction. Il sait conserver à ses modèles une physionomie propre, un caractère individuel, quelque chose de naturel et de vrai même dans l'imprévu, le geste et l'attitude étant toujours en parfait accord avec l'expression du visage.

Quoique miniaturiste, il a une vision large; ses miniatures semblent plutôt des réductions de grands portraits accommodées au besoin d'un cadre exigu que de petits portraits dans de petits cadres. Rien de mesquin ni d'étroit; le joli et le maniéré sont proscrits; les vêtements, les accessoires et les fonds, conçus avec un sens largement décoratif, concourent à l'impression générale d'ampleur. Le pinceau, un peu froid et trop lisse au début, s'assouplit et s'anime; la couleur devient fluide et accuse une extrême sensibilité de l'œil; la coulée plus franche communique au coloris plus de vigueur et d'accent sans lui faire rien perdre de sa finesse; éclatant et délicat à la fois dans la lumière des chairs, transparent dans les ombres, il approprie les notes lumineuses à l'harmonie sombre mais vibrante de l'ensemble; sa palette a un prestige incomparable, une saveur piquante; elle se joue de toutes les difficultés.

Tel nous apparaît Rochard dans sa longue carrière, que nous pouvons suffisamment apprécier d'après la collection formée par M. Garnier-Heldewier. Ces qualités maîtresses, malgré une facture un peu monotone, se montrent déjà dans une miniature de jeune femme blonde, assise dans un fauteuil, vue jusqu'aux genoux, de face, la tête tournée vers la droite; les bras nus sortant de manches à gigot. Robe de satin blanc, corsage très échancré laissant voir de belles épaules rondes et une gorge aux tons d'ivoire. L'expression est distinguée, un peu grave, les traits agréables, quoique les yeux soient trop écartés et le nez tombant; dans le fond, un rideau vieux rouge à ramages; sur le fauteuil, une écharpe jaune-or et bleu; à gauche, une échappée sur un paysage avec un ciel bleu aux nuages

dorés. Exécution lisse, très fine, trop uniformément poussée, d'un aspect général froid, mais d'un fort joli arrangement.

Plus séduisant est un buste de jeune femme (signé : Rochard, B^lles[1]. Mai, 1816), dont la beauté rappelle certains modèles de Gérard et surtout Mme Récamier. Robe de velours noir, collerette en tulle brodé formant une haute fraise, châle rouge sur les épaules ; coiffure à l'antique ; nez droit, bouche petite, aux lèvres un peu charnues ; grands yeux au regard profond avec une teinte de mélancolie. Exécution ferme, d'un fini lisse, digne d'Augustin dont elle rappelle la manière. De la même date et du même faire, un buste de Mme Rochard couvert d'une pelisse en velours rouge garnie de fourrure d'un ton très éclatant, encadrant un long cou flexible. Une très vive expression de volonté dans l'œil vert, un peu petit et presque clignotant.

La vigueur du maître se montre surtout dans un étonnant portrait du général Uxbridge[2] (signé à gauche : Rochard. Jan. 1820), sous l'uniforme rouge aux revers noirs, à brandebourgs d'or, le ruban de commandeur de l'orde du Bain autour du cou, la plaque sur le côté gauche. Vrai type de vieux soldat bourru et refrogné, au front ridé, avec de longues mèches grises de cheveux rebelles, à la bouche large, aux pommettes saillantes, à l'œil fin, haut en couleur, d'une rare énergie, se détachant sur un fond de ciel orageux ; le tout d'une facture libre et enlevée, un des meilleurs morceaux de Rochard. Puis la très jolie *Miss Morri of the King-Theatre, by S. J. Rochard, Auguste*, 1820 ; — la *Jeune femme tenant une rose*, en demi-figure, signée en travers, à droite, *Rochard :* d'une couleur si fraîche et si étincelante que la carnation semble empruntée aux pétales d'un camélia blanc ; — le buste de lord Augustus Fitz-Clarence, fils de Guillaume IV, avec un col blanc rabattu sur un foulard noir à la lord Byron ; d'une grande élégance ; — plusieurs miniatures de jeunes femmes, toutes attrayantes par la beauté des traits, par la grâce variée des attitudes, par l'ingénieux arrangement des costumes et des accessoires, dont la plus charmante est lady Mac-Donald (signée *Rochard*, 1830, *Jry*) en demi-figure, assise, vue de face, la joue appuyée sur la main droite, des boucles noires encadrant un visage éblouissant ; la main gauche tenant un petit écrin en maroquin rouge, ouvert, qui contient un portrait ; robe flottante de velours chaudron bordée de fourrure ;

1. Bruxelles.

2. Qui fit enterrer dans le cimetière de Waterloo sa jambe perdue à la bataille et qui faisait une visite annuelle à cette *tombe*.

un châle écossais vert et bleu jeté sur les genoux; à gauche un pan de portière sombre, à droite un coin de cadre doré laissant voir un groupe de Watteau spirituellement copié; chaude atmosphère d'appartement confortable; beauté tout espagnole aux cheveux noirs de corbeau dont une boucle tombe au milieu du front; grands yeux brun foncé fendus en amande, au regard tristement pensif, avec des sourcils épais; le cou délicieusement rond et la poitrine de ton délicat et éclatant: évocation d'un type personnel et d'une troublante séduction en accord avec la chaude atmosphère du luxueux boudoir et peint avec la verve et l'entrain de Delacroix dans ses aquarelles; — aussi jolie et aussi joliment peinte, la fille de Rochard en demi-figure, assise, dans un fond de paysage, sur un banc que recouvre une ample pelisse en velours rouge doublée d'hermine; elle se présente de trois quarts regardant vers la gauche, un bras caché dans les longs plis d'une mantille à l'espagnole en dentelle noire qui, retenue au sommet de la tête par de hautes coques de cheveux, tombe le long du corps; le coude du bras droit s'appuie sur le dossier du banc et le menton repose sur la main; des boucles frisées encadrent le ravissant visage, dont les traits, d'une exquise finesse, sont éclairés par le doux éclat des grands yeux pleins de tendresse langoureuse; corsage de velours noir décolleté à longues manches à gigot garnies de manchettes en baptiste blanche; dans l'échancrure, trois perles en forme de poires appendues à une barrette de rubis [1]. Moins bien venu est le portrait de lady Wombwell (signé en travers, à gauche, *Rochard*, 1831, *Sept.*); la tête est trop grande, le visage d'un ovale trop allongé dans son maniérisme sentimental et d'un dessin douteux; les yeux démesurément fendus et le cou de cygne d'une ondulation exagérée. Mais l'art consommé du maître éclate dans les accessoires, surtout dans un cabinet en laque aux tons chatoyants mordorés, tachetés de bleu foncé et de jaune fauve, noyé dans l'ombre, sous un petit vase de fleurs, dans les coussins d'étoffe orientale et de velours rouge, et dans la robe de satin blanc avec une double écharpe de soie blanche et noire, brodée d'or, tombant de la taille sur les genoux. Jamais Rochard ne s'est montré peintre aussi subtil et aussi exquis, si ce n'est encore dans un portrait de femme (Mme Vestris peut-être) dont le lecteur pourra appré-

1. Cette délicieuse miniature nous a été obligeamment communiqué par le propriétaire, le comte de Laborde. Le modèle nous semble être celui qui a servi au portrait publié en couleurs dans notre précédent article et que des renseignements nouveaux nous permettent de considérer comme la fille même de Rochard.

cier le pittoresque arrangement, la très fine expression et le joli décor.

Parmi les portraits d'hommes : un émigré français, M. Antoine-Alexandre de Cosson (signé en haut à gauche : *Rochard* 1830 *fry*) assis dans un fauteuil, d'une distinction tout anglaise, qu'on dirait peint par Lawrence, avec un dessin plus ferme que celui du maître anglais ; — le duc de Devonshire (signé en travers à gauche : *Rochard sep.* 1834), demi-figure bien britannique, de très grand air dans sa redingote noire en partie cachée par une ample fourrure aux revers rabattus, exécutée avec une prestigieuse adresse ; — Rochard (*painted by himself, July*, 1828), que nous avons donné ici, avec les portraits, aux trois crayons, de ses amis Léonor et Prosper Mérimée [1], l'un avec cette mention : *Léonor Mérimée, secrétaire perpétuel de l'Académie de Peinture. Janvier*, 1828, *à Paris*. L'autre portant : *Prosper Mérimée, sénateur, membre de l'Institut, Paris*, 15 *nov.* 1866.

Au nombre des aquarelles de Rochard, signalons le très élégant capitaine des lanciers, Augustus Est, en pied, vêtu de son riche uniforme, sous un ciel orageux gros de bataille ; dans le fond, légèrement indiquée, une escouade de lanciers au galop. — Une jeune fille (signé à droite, en bas, *Rochard. March*), avec ses longues boucles tombant sur les joues et ses grands yeux pleins de douceur. — Une toute petite étude d'intérieur que nous donnons en lettre d'une délicieuse ordonnance de lumière, où une jeune femme, la fille de Rochard, vue de dos, est absorbée par quelque travail à l'aiguille ; le tout spirituel et fin comme un G. de Saint-Aubin de la meilleure venue. — La *Jeune femme au parasol*, assise sur l'herbe, en robe blanche, curieuse étude de *plein-air*, d'une rare indépendance de ton, devançant les plus heureuses tentatives des peintres habituels du Champ-de-Mars ; sur le bord du parasol cette mention : *Grevesand* (sic) *3 Sp^ber 1827*.

IV.

Après cette longue et brillante carrière en Angleterre, Rochard se retire en 1846 à Bruxelles, pour y jouir d'une fortune laborieu-

1. Rochard a fait encore une autre portrait à l'aquarelle de Prosper Mérimée jeune, reproduit en *fac-simile* par M. Alfred Llanta, dans l'édition authentique de *Mateo Falcone* donnée par le marquis de Saint-Hilaire (Charpentier, 1876), et dans lequel celui-ci et M. M. Tourneux veulent reconnaître une main de femme, tant la facture en est délicate et légère.



JEUNE FEMME AU PARASOL, AQUARELLE DE S.-J. ROCHARD.

(Collection de M. Garnier-Heldewier.)

sement acquise, sans renoncer à ses habitudes de labeur quotidien. Il est appelé à Amsterdam pour y faire le portrait du riche banquier Thomas Hope; il peint encore à Bruxelles le portrait du prince Orloff, ambassadeur de Russie, et plus tard (1866-1867) celui de la princesse Orloff. Citons encore parmi les œuvres de ce temps les portraits de Mme la baronne Royer, sœur de M. Garnier-Heldewier, et de sa fille, ce dernier au pastel, grand et beau dessin.

Rochard emploie les loisirs que lui laissent ses travaux au classement des peintures d'anciens maîtres des écoles italienne, hollandaise, flamande et française qu'il avait réunies depuis de longues années. En 1847, il publie le catalogue de cette importante collection, en accompagnant chacune des œuvres mentionnées de rapides notices qui montrent en lui un critique d'art sagace et expérimenté. Cette collection devait être des plus riche puisqu'elle ne comprenait pas moins de cent vingt-trois tableaux de ces diverses écoles, la plupart dus aux meilleurs maîtres et de provenance soigneusement indiquée par le collectionneur. C'est ainsi que nous rencontrons des toiles sortant des cabinets Gaignat, Denon, Belgiojoso de Milan, Henry-Philippe Hope, van Lennep, Braamkamp d'Amsterdam, Wassenaer, à la Haye, Heldewier, des collections du cardinal Fesch, à Rome, Aguado à Paris, lord Dudley, Randon du Boisset, Blondel de Glagny, Jullienne, Cypière, Morny, de la galerie du comte de Sommariva à Paris. Les plus beaux noms se succèdent dans ce précieux catalogue : Giovanni Bellini, le Titien, Giorgione, Raphaël et Jules Romain, Andrea del Sarto, Paul Véronèse, Tintoret, le Bassan, Murillo et Velasquez, Rubens, Rembrandt, Van de Velde, Ostade, Van Goyen, Cuyp, Terburg, Jan Steen, Gérard Dow; sans compter sept Watteau, un Greuze, un Boucher et quelques Anglais. Tous ces joyaux sont-ils d'une authenticité incontestable? Certaines attributions tiendraient-elles ferme devant la sévère curiosité de la critique moderne? Quelques copies ne s'étaient-elles pas glissées à la place des originaux? Rochard, dont l'habile pinceau savait si bien copier les maîtres[1], n'a-t-il pas *confondu* quelquefois les interprétations avec les modèles? Peut-être avons-nous tort de déprécier la galerie de Rochard; mais en vérité, on hésite à croire qu'il ait pu, avec des ressources limitées, former un ensemble digne de rivaliser avec les plus célèbres collections. Quoi qu'il en soit, son

1. M. Garnier-Heldewier conserve quelques fort jolies copies de Rochard d'après le Titien, Van Dyck, Leslie, etc.



MADAME VESTRIS

goût si éclairé dut le guider sûrement dans la plupart de ses acquisitions; mais il semble, à en juger par certaines indications, qu'il cédait assez souvent ces précieuses trouvailles. Nous le voyons en relations suivies avec les grands amateurs tels que lord Hertford, le marquis Maison, le baron de Rothschild, M. Patureau et autres, avec plusieurs musées européens, parmi lesquels ceux de Londres et d'Anvers.

Dans les notices descriptives qu'il consacre à chaque numéro de son catalogue, Rochard, sans avoir aucune prétention de critique solennelle, dit surtout et sur tous son sentiment motivé avec une simple bonhomie qui n'exclut pas la clairvoyance et la finesse. Il se montre très indépendant, ne craignant pas de remettre à leur rang des réputations trop rabaissées de son temps et devançant assez souvent le verdict des juges d'aujourd'hui. Nous laissons de côté ses appréciations d'ailleurs judicieuses sur les grands Italiens et les maîtres des Flandres et de la Hollande, classés depuis longtemps; nous aimons mieux relever les jugements très personnels que porte Rochard sur quelques Français du dernier siècle, dédaignés dans la première moitié du nôtre et qu'il était alors presque téméraire d'admirer. Au premier rang de ces *ressuscités* se place Watteau, l'incomparable maître, pour lequel Rochard professe un véritable culte. Sur ce point il se sépare nettement de son mentor, qui ne rend à l'auteur du *Départ pour Cythère* qu'une justice incomplète [1].

1. Rochard lui avait envoyé une copie de *Vénus avec l'Amour* faite par lui d'après le maître. Mérimée lui écrit à ce propos : ..... « Cette copie est, je crois, fort exacte, mais elle n'est pas assez fondue; elle est trop *rugueuse*. Je serai bien trompé si l'original n'offre pas une surface plus unie, — quant à vos teintes, elles sont justes et transparentes. — Un peintre en miniature peignant à l'huile doit, à ce qu'il me semble, être plus qu'un autre blasé de l'effet des couleurs mates parce que son œil est habitué à la transparence. Je ne suis pas aussi enthousiaste que vous de Watteau; je l'aime malgré ses défauts. Il y a un proverbe latin souvent cité dans nos collèges : « J'aime Platon, mais j'aime encore mieux la vérité. » Watteau a senti qu'ayant opposé son groupe à un ciel très clair, il avait besoin de vigueur pour faire valoir ses chairs, mais il a employé une teinte rousse qui n'existe pas dans la nature et on ne voit pas sur quoi repose sa Vénus. J'aimerais mieux que le petit Amour ne fût pas de la même couleur que sa mère et qu'il eût un peu plus de sang dans les veines.

« Il y a des mensonges *officieux*. Watteau a bien fait d'atténuer l'ombre du bras, qui tient l'âne, mais pourquoi a-t-il rendu plus forte et d'un ton plus rougeâtre l'ombre de la main? J'aurais beaucoup d'autres objections à faire; mais je ne dois pas mal parler d'un de vos meilleurs amis. » (15 novembre 1845.)

Watteau fut toujours en effet un des meilleurs amis, peut-être le meilleur de

Il avait réuni sept œuvres de Watteau, tableaux ou esquisses, et son catalogue donne sur chacune quelques appréciations dignes d'un homme du métier. Ainsi, à propos d'*Un bal champêtre :* « Rien de plus intéressant, de plus ingénieux, de mieux composé, de mieux coloré, de plus élégant que cette charmante scène, qui réunit toutes les qualités, couleur et expression... Un de ses tableaux vient d'être vendu 21,000 francs à la vente du cardinal Fesh à Rome ». Et à propos du *Nid d'oiseaux* de la collection de Jullienne : « Il est difficile de trouver un tableau de ce maître dans un si bel état de conservation ; car il peignait légèrement, avec des glacis, et quand ses œuvres passent une fois par les mains meurtrières des soi-disant restaurateurs de tableaux, elles sont perdues. Les tableaux de Watteau sont très rares aujourd'hui. Cette jolie composition est pleine d'expression ; l'attitude de la jeune femme est gracieuse, et la couleur de sa casaque produit un excellent effet. Le groupe de figures en arrière est bien touché et bien dessiné. On a gravé trois volumes in-folio d'après les ouvrages de ce maître si renommé. » A ces deux morceaux se joignaient un *Déjeuner champêtre;* une esquisse du *Départ pour Cythère*, dont Rochard signale la couleur toute vénitienne; une *Pastorale*, de la vente Denon, dont il est parlé dans la lettre de Mérimée; un *Homme qui joue du flageolet*, une *Jeune femme qui l'écoute*, reproduits par la gravure; enfin le tableau gravé sous ce titre : *Les Charmes de la vie*. Ainsi pénétré de ce maître charmant, Rochard en

Rochard, qui charge Mérimée de rechercher pour lui des œuvres du maître :

« Sans doute, écrit Léonor, les Watteau sont fort rares : cependant Saint a pu s'en procurer pour peu d'argent. Il y en avait un qui était fort endommagé de repeints. Il a eu la patience de les enlever avec le vieux vernis qui recouvrait ce tableau et il en a fait un objet digne d'intérêt.

..... « La vente du cabinet de M. Denon doit avoir lieu bientôt. J'ai reçu il y a peu de jours de M. Brunet, neveu du défunt, le triple catalogue des Tableaux, Estampes et Curiosités antiques. Je crois bien que les Watteau seront hors de prix. »

Malgré tout, Mérimée n'a pour Watteau qu'un amour platonique; il néglige l'occasion d'acquérir une étude de lui pour ..... vingt francs.

..... « J'ai aperçu dernièrement une esquisse de Watteau dans une mauvaise boutique de croûtes. Je l'ai bien examinée. Elle est bien de lui, mais de ses premiers temps et c'est une maquette faite en peu de temps, de sorte que cela n'a nullement l'esprit que Watteau mettait dans ses tableaux. C'est aux attitudes seulement que je l'ai reconnue et à la composition. On me l'a faite 20 francs, j'en ai offert cent sous (et je n'ai pu l'obtenir), par honneur pour la mémoire de Watteau; je l'ai laissée quoique persuadé de l'originalité par la facilité de l'exécution. »

fait volontiers des copies; en outre, dans son joli portrait de lady Mac Donald, il a placé sur le mur du fond un coin d'un de ses Watteau, un jeune homme vêtu à l'espagnole, debout derrière une jeune femme assise à terre.

Rochard apprécie encore, comme il convient, et même avec quelque excès d'enthousiasme, le charme de Greuze; il avait de ce peintre *Une jeune fille* de la collection du marquis de Cypière : « Le sentiment et l'expression, dit-il, la tête penchée sur la main et les cheveux épars sur le cou, dans le plus charmant désordre, sont dignes du Corrège. Rien ne surpasse la suavité ni la belle couleur onctueuse de l'exécution. » Boucher était alors et fut longtemps encore assez dédaigné; Rochard le remet à son rang : « Quoi qu'en disent les peintres modernes, il y a dans les tableaux gracieux de cet artiste une élégance, une tournure et une facilité d'exécution qu'ils sont encore loin de sentir et de mettre dans leurs ouvrages. »

Quant à Reynolds, pour lequel on connaît sa vénération et son amour, il se borne à dire, à l'occasion du portrait de miss Kennedy qu'il possédait [1] : « Il est à regretter que les ouvrages de ce célèbre peintre ne soient pas plus connus hors de son pays, où il a conquis à juste titre la plus haute considération. »

De l'École anglaise, Rochard a encore plusieurs esquisses de Constable, un Cosway et trois paysages de Wilson dont il fait très grand cas : « Ce tableau (*Vue d'un lac près de Rome*), de la manière italienne de ce maître, qui passe à bon droit pour le Claude Lorrain de l'École anglaise, est d'une belle couleur; la touche en est d'une grande habileté; on ne peut porter à un plus haut degré l'effet, qui est l'âme de la peinture du paysage. »

Entouré de ces choix d'œuvres de ses maîtres favoris, possesseur d'une fortune honorablement acquise, travaillant encore sans relâche, il expose, en 1852, trois miniatures au Salon de Paris [2]. D'une santé à toute épreuve que la vieillesse n'altéra pas, Rochard mena à Bruxelles une vie calme et selon toute apparence heureuse. D'une grande simplicité de manières et d'habitudes, on le rencontrait faisant son marché lui-même, en compagnie de ses deux chiens, entassant

1. Est-ce ce Reynolds que Mérimée lui conseillait de vendre et qu'il aurait religieusement conservé?

2. Les portraits de la vicomtesse de Filz, d'une dame anglaise avec ses enfants, et d'un banquier anglais. Son correspondant à Paris était un de ses fidèles amis, le baron Schwiter, 13, rue Royale; élève de Delacroix, il avait formé une belle collection de tableaux.

les comestibles qu'il achetait dans les poches d'une ample redingote jaunâtre, réjouissant les promeneurs par des allures de bonhomie bizarre. A quatre-vingts ans, aussi robuste encore qu'un robuste sexagénaire, veuf de la femme qui l'avait abandonné, Rochard contracta un second mariage avec Mlle Henriette Pilton dont il eut un fils, Félix Rochard. Mais un coup terrible lui fut porté par la banqueroute de la maison de Moore à laquelle il avait confié la meilleure partie de son avoir. Cette catastrophe eut raison de sa vigoureuse constitution et hâta sa fin; après une semaine de maladie il expira dans la maison des Douze-Apôtres, le 13 juin 1872[1].

CHARLES EPHRUSSI.

1. Voici son extrait mortuaire : « VILLE DE BRUXELLES. Extrait du registre aux actes de décès. Année 1872. N° 2407.

« Le treize juin mil huit cent septante deux, à dix heures du matin, a été dressé, après constatation, par Nous, Gustave Conteaux, officier de l'état-civil de la ville de Bruxelles, l'acte de décès de Simon-Jacques Rochard, artiste peintre, décédé le dix de ce mois, à neuf heures du soir, rue des Douze-Apôtres, n° 23, 1e Don, résidant même maison, âgé de quatre-vingt-trois ans, cinq mois et douze jours, né à Paris, y domicilié, rue Montmartre, n°..., veuf de Henriette-Françoise-Désirée Petitjean, époux de Henriette Pilton, fils de René Rochard et de Marie-Madeleine Talon, décédés.

« Sur la déclaration d'Émile Rommel, notaire, âgé de trente-cinq ans, et de Henri Duquenne, employé, âgé de quarante-cinq ans, domiciliés en cette ville. Duquel acte il leur a été donné lecture. »

Suivent les signatures.



PÉTRARQUE DESSINATEUR



ANTE, en un passage célèbre de la *Vita nuova*, raconte qu'il était un jour occupé à dessiner un ange « sopra certe tavolette »[1]. Il connaissait donc quelque chose de l'art du dessin, et, sans admettre, avec Leonardo Bruni, qu'il le pratiquât « egregiamente », on peut croire qu'il en avait du moins le goût et l'instinct. On ne sait rien de pareil sur Pétrarque, dont la nature cependant se montre déjà plus raffinée et plus universellement curieuse que celle de Dante. Ses relations avec Simone Martini, à qui il demandait le portrait de Laure et un grand frontispice peint pour son Virgile[2], n'indiquent point qu'il possédât lui-même quelques éléments de l'art de son ami. A ses talents de chanteur et de joueur de luth, bien attestés par les témoignages, personne n'a songé à joindre celui de dessinateur.

Il faudra pourtant le lui accorder, au moins dans une petite mesure, si les conclusions ici présentées sont jugées exactes. Occupé depuis plusieurs années à rechercher les manuscrits qui ont appartenu à l'auteur du *Canzoniere* et à dépouiller, pour en publier le choix

1. *V. N.*, 35. On se rappelle la belle étude de M. Guillaume sur *Dante artiste*, publiée dans la *Chronique des arts* (1889).

2. Les scholies encore inédites de Pétrarque, apportent un témoignage nouveau et de quelque intérêt anecdotique, sur la liaison du poète et du peintre. Dans le manuscrit cité plus loin, Pline rappelle combien le commerce d'Apelle était agréable, et Pétrarque met en marge : *Hec (comitas) fuit et Symoni nostro Senensi nuper iocundissima.*

en un prochain volume[1], les scholies dont il avait coutume de charger les marges de ses livres, j'avais été frappé des rapides esquisses à la plume accompagnant quelques-unes de ses notes autographes. Ici, des mains indicatrices, dessinées avec plus de légèreté et de finesse que les mains analogues si communément employées aux *loca notabilia* par les lecteurs contemporains ; là, une silhouette de rochers ou de chaînes montagneuses, aux sommets arrondis ou aigus, placée en marge des passages du texte où sont mentionnées des montagnes. Ces représentations sont surtout fréquentes dans le manuscrit de Pline l'Ancien, conservé à la Bibliothèque nationale de Paris sous le nº *Par. lat. 6802* (provenant du château de Pavie), où se reconnaissent en grand nombre des notes marginales de Pétrarque, sans aucun mélange d'écriture étrangère. On y trouve, outre ces croquis élémentaires et de peu d'intérêt, une toute petite tête barbue, dessinée à la plume et vue de trois-quarts (f. 220), et une sorte de château fort (f. 226 vº), dont la silhouette crénelée sert d'encadrement à l'inscription autographe suivante : *Roma sola mirabilis toto orbe terrarum* (mots empruntés au texte de Pline). Ce dessin par lequel Pétrarque symbolise la force de l'*Urbs* et affirme son amour pour elle, est, il est vrai, tout à fait sommaire; mais il suffit à faire penser que la même main pouvait en exécuter de plus soignés.

Un exemple de dessin véritable et complet, quoique réduit à des dimensions restreintes, se trouve au f. 143 vº du même manuscrit. Il représente la fontaine de Vaucluse et est accompagné de la légende autographe : *Transalpina solitudo mea iocundissima.* Il a été appelé sur cette page par le récit de Pline dans son *Hist. nat.*, XVIII, 51 (*Est in Narbonensi prouincia nobilis fons, Orge nomine est; in eo herbae nascuntur*, etc.). Pétrarque, reconnaissant le nom de la source de la Sorgue, a cru devoir corriger le texte en ajoutant au mot *Orge* un S initial dans l'interligne et a mis en marge *Sorgie fons.* Il a voulu fixer en cet endroit, destiné à repasser souvent sous ses yeux, l'image de sa résidence tant aimée; et nous l'y trouvons, en effet, très simplifiée, mais avec tous ses traits essentiels, la cavité d'où s'échappe le torrent, « il gran sasso donde Sorga nasce », et, au sommet du rocher, le petit ermitage dédié à saint Victor, qui était autrefois un lieu de pèlerinage et dont les traces ont depuis longtemps disparu[2].

1. *Pétrarque et l'humanisme,* Paris, 1892.

2. Il existait encore au XVIIᵉ siècle, comme on le voit par un dessin de la Biblio-

Les passages des œuvres de Pétrarque que ce dessin met en mémoire sont trop connus pour être indiqués ici. Il serait plus intéressant, si la chose était possible, de rapprocher un texte précis de la figure du héron mangeant un petit poisson qui semble placée à un premier plan. Mais Pétrarque n'a cité le héron nulle part, et il faut se borner à penser aux *vaghi augelli* de Vaucluse et aux oiseaux aquatiques dont parlent à plusieurs reprises les épîtres métriques [1]. Très



LA FONTAINE DE VAUCLUSE, D'APRÈS UN CROQUIS DE PÉTRARQUE.
(Bibliothèque nationale, à Paris.)

sensible, comme on le sait, aux menus faits de la vie champêtre, le poète se plaisait à écouter les cris de ces oiseaux, à regarder son chien les poursuivre le long de la rive, à découvrir leur nid dans les rochers :

Litoreas volucres scopulis intexere nidos...

On peut cependant deviner dans le choix de l'espèce une intention symbolique, très conforme aux habitudes de Pétrarque;

thèque Barberini reproduisant assez grossièrement le site de Vaucluse (planche et note de MM. Müntz et Bayle dans les *Mélanges d'archéologie* de l'École de Rome, 1888). On remarquera que notre dessin du XIVe siècle ne fait point figurer le château des évêques de Cavaillon, dont quelques murs subsistent encore et dont la légende locale a fait longtemps la « maison de Pétrarque ».

1. *Epist.*, I, 4; III, 3; III, 5 (*Opera*, éd. de Bâle, 1581, in-fol.).

notre solitaire n'ignorait pas, en effet, les allures graves du héron et son goût singulier pour l'isolement.

Mais ce dessin est-il bien de Pétrarque? La façon étroite dont l'inscription est unie à l'ensemble le laisse penser, comme aussi le peu d'importance de la composition, facile à attribuer à un simple amateur plutôt qu'à un artiste de profession. Toutefois, il serait aussi aisé d'admettre que notre bibliophile ait pu recevoir chez lui, à Vaucluse, un peintre ou un miniaturiste, et le prier de fixer en quelques coups de plume le paysage qu'ils avaient sous les yeux. Nous avons, par bonheur, l'histoire très sûre de ce manuscrit, qui exclue l'hypothèse d'un croquis d'après nature. Il porte, de la main de Pétrarque, la date d'acquisition : *Emptus Mantue, 1350. Iul. 6°.* Or, les livres acquis par lui en ce voyage d'Italie furent laissés en dépôt à Vérone, chez un ami, au moment où il rentra en France pour la dernière fois, avec l'intention d'en revenir bientôt se fixer définitivement dans l'Italie du Nord. Que notre Pline fût du nombre des volumes déposés à Vérone, c'est ce que dit en propres termes la lettre écrite d'Avignon à Francesco Nelli, le 8 janvier 1352, pendant le dernier séjour de Pétrarque en Provence; il se plaint de ne pas avoir son Pline avec lui et d'être obligé de recourir à celui de la librairie pontificale : *In versiculis autem ad te scriptis, quos tam ardenter efflagitas, scito Plinii Secundi opus esse, quem Italia excedens in patria sua, Veronae scilicet, ingenti virorum illustrium comitatum acie* (c'est-à-dire avec d'autres ouvrages des anciens), *dimisi. Hic mihi Plinius nusquam est nec alteri, quod equidem ego noverim, nisi Romano pontifici...* [1]

Le volume n'étant pas venu en France, le petit dessin qu'il renferme n'a pu être exécuté que de souvenir; et ce souvenir, à qui l'attribuer, sinon à Pétrarque lui-même? Cette image de Vaucluse n'est donc pas intéressante seulement par sa date, comme la plus ancienne sans doute que le site célèbre ait inspirée; elle nous apprend encore par quels traits essentiels se représentait à l'esprit du poète un paysage cher entre tous à son souvenir.

PIERRE DE NOLHAC.

1. *Familiares*, XII, 5 (éd. Fracassetti).

L'ART GOTHIQUE

(TROISIÈME ARTICLE[1].)

VI.

L'APOGÉE ET LA TRANSFORMATION.



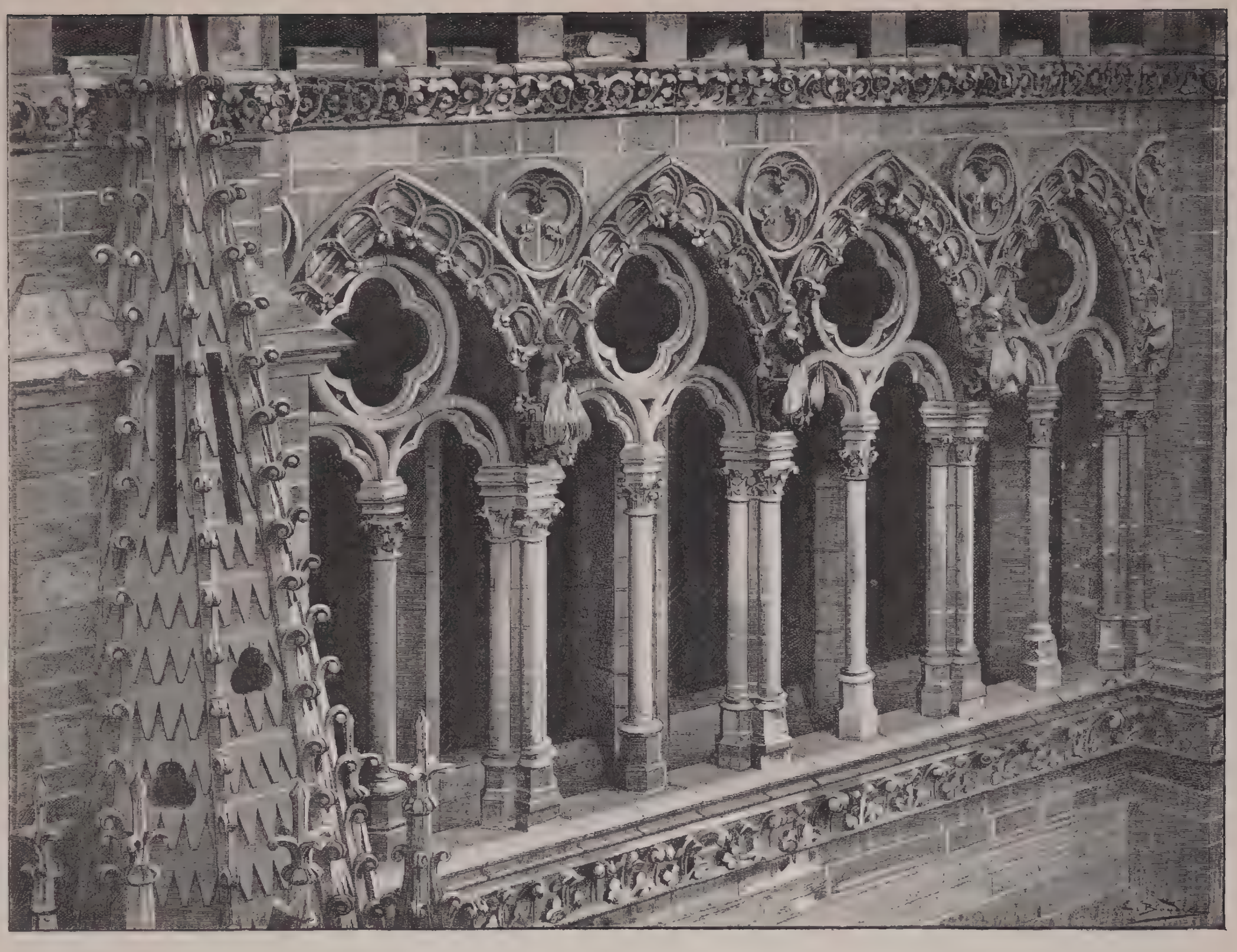
En vérité, la puissance féodale, ébranlée et entamée par le mouvement des Croisades, sapée par la monarchie au moyen des affranchissements communaux, ne soutient plus que ses apparences. Elle bâtit de grands châteaux hautains, où l'architecture gothique apporte sa vigueur, mais tous destinés à tomber, quoi qu'on fasse, entre les mains du roi. A l'heure du danger, les villes tiennent de plus en plus à honneur d'envoyer au souverain leurs milices municipales, marchant sous leurs propres enseignes. Malgré les efforts des chevaliers, il est avéré que la bataille de Bouvines eût été perdue sans le concours des Bourgeoisies. L'histoire nous a même gardé le nom du chef des Champenois, en cette héroïque journée : Pierre de Reims, qui assura la victoire. Jusqu'à la guerre de Cent ans, les hauts barons rivaliseront, à défendre leur prestige, de train guerrier et de morgue farouche : ils n'en sont pas moins condamnés. Quand la lutte avec les Anglais aura vidé leurs trésors,

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts,* 3e période, t. VI, p. 89 et 310.

ils n'auront plus, pour se relever, la ressource des temps anciens, l'autorité absolue devant laquelle chacun se courbe. Dans la société nouvelle, fondée par les bourgeois sur la liberté et le travail, leur avenir est de se former en noblesse de cour, n'attendant rien que du monarque, n'agissant que par lui et pour lui. Pour avoir écarté d'eux, à la bataille d'Azincourt, les compagnies communales, ils feront peser sur la France une horrible défaite, et nul ne l'oubliera.

On comprend que le baronnage ne se mêle point au branle de l'érection des cathédrales. Si ce n'est pas contre lui qu'elles s'élèvent, elles marquent, au moins, que son règne finit. Les cathédrales sont l'œuvre de l'épiscopat, qui en décide et en facilite la construction, et du peuple, qui les édifie et les fait siennes. L'élan populaire est d'autant plus vif, après l'an 1200, que les évêques (je crois devoir le répéter) sont, politiquement, amoindris. Plus le peuple sent s'affermir ses franchises, plus il a de zèle à rehausser la cité. L'auteur de l'*Art gothique* constate, à propos de la cathédrale de Laon, que les travaux, longtemps conduits avec mollesse, s'activent résolument en 1191, date de la confirmation des privilèges de la Commune. Il note aussi, à l'occasion du jubé de Chartres, que « les évêques et les chapitres, *dépossédés d'une partie de leur juridiction*, éprouvent, au commencement du XIIIe siècle, le besoin de se clore dans les sanctuaires ». Tout concorde, de la sorte, avec ce que nous avons avancé. On multiplierait sans peine et l'on généraliserait les preuves de cette proposition historique : l'érection des grandes cathédrales atteste la dissolution de la féodalité sous sa double forme militaire et religieuse. Et j'ajoute, pour supplément, que l'élan redouble, précisément, sous les deux rois du moyen âge qui ont le plus développé la vie civile : Philippe-Auguste et Louis IX.

Veut-on savoir, cela posé, comment on se procure les énormes sommes nécessaires? Les prélats, d'abord, ont donné abondamment; Maurice de Sully, entre autres, a pu subvenir, avec ses seuls revenus, aux frais du chœur de Notre-Dame. A Chartres, lieu de pèlerinage séculaire où la monarchie a des traditions, et, semblablement à Paris et à Reims, la générosité royale n'a pas fait défaut. Mais c'est, par-dessus tout, sur les fidèles qu'on a compté de toutes parts. Pas un évêque qui n'ait pu dire le mot d'Alberic de Humbert, au moment de creuser les fondations de l'église de Reims, en 1112, et n'osant presque pas envisager l'immensité de l'entreprise : « Allez toujours. Dieu et les hommes nous aideront. » Des quêteurs, portant quelquefois les reliques les plus vénérées du pays, parcourent les



GALERIE HAUTE DE LA FAÇADE DE LA CATHEDRALE D'AMIENS (PREMIÈRE MOITIE DU XIIIe SIECLE.

diocèses et recueillent de l'argent. Les pénitences canoniques, telles que l'abstinence du beurre en temps de carême, sont levées, moyennant une aumône, au profit de la basilique. Une des tours de la cathédrale de Rouen tirera, plus tard, de cette origine son nom de « tour de beurre ». Diverses indulgences sont promises encore à ceux qui viendront en pèlerinage aux grandes églises en construction et y laisseront des présents. Les dons en matériaux et en journées de travail sont reçus non moins que les dons pécuniaires. Les gens des villes ouvrent leurs bourses; les gens des campagnes offrent leurs bras et leurs animaux pour les transports. Depuis les grands jours où Suger appelait et voyait venir à lui toutes les bonnes volontés, afin de coopérer à son abbatiale, on n'avait jamais rien vu de pareil. Un archevêque de Rouen, Hugues d'Amiens, cité par M. Gonse, nous a légué un saisissant tableau de cette mystique effervescence.

« C'est à Chartres, nous dit-il, que les hommes, par esprit d'humilité, ont commencé à traîner des charrettes et des chariots pour aider à la construction de la cathédrale. C'est là aussi que Dieu a, surtout, fait éclater des miracles pour récompenser le dévouement de ses serviteurs. Le bruit s'en est répandu au loin et a mis la Normandie en émoi. Les fidèles de notre province sont allés, d'abord, à Chartres, porter le tribut de leurs vœux à la Mère de Dieu; puis, *ils se sont habitués à prendre leurs propres cathédrales pour but de ces pieux pèlerinages.* Ils forment ainsi de saintes confréries, dans lesquelles personne n'est admis sans confesser ses fautes, sans recevoir une pénitence et sans se réconcilier avec ses ennemis. *Les confrères se donnent un chef, à la voix duquel, tous, soumis et religieux, traînent sur des charrettes les offrandes qu'ils portent aux églises* [1]... » De nombreux documents, résumés dans les monographies des édifices, nous permettent de nous représenter au naturel ces surprenantes et très fréquentes manifestations de la foi. Je cite de nouveau l'*Art gothique :* « Hommes et femmes, riches et pauvres s'attelaient aux chars sur lesquels s'entassaient la pierre, la chaux, le bois, les vivres pour les ouvriers. Les populations accouraient; chaque paroisse se mettait en route avec ses vieillards et ses enfants; on emmenait même les malades dans l'espoir de leur faire miraculeusement recouvrer la santé. Les bannières ouvraient la marche ; des trompettes donnaient le signal des manœuvres. Les fardeaux étaient énormes ;

1. Lettre de Hugues, archevêque de Rouen, à Thierry, évêque d'Amiens, écrite en 1145. — *Annales bénédictines,* de Mabillon, t. VI.

parfois, il fallait les efforts d'un millier de pèlerins pour imprimer le mouvement à un seul char. Le convoi s'avançait au milieu d'un profond silence. Dans les haltes, on n'entendait que les confessions, les prières et le chant des pénitents... Arrivés au terme du voyage, les pèlerins rangeaient les chariots autour de l'église et formaient une sorte de camp qu'ils illuminaient, et où ils passaient la nuit en prières[1] ... »

Je ne crains pas d'insister sur ces détails. Un aussi extraordinaire phénomène que le surgissement presque simultané de vingt basiliques gigantesques dans une période de cent ans, répond à un état d'âme non moins extraordinaire. Nous avons indiqué des causes morales, sociales, politiques. Je ne me charge point d'expliquer cette intensité fiévreuse d'un sentiment religieux, tout ensemble ascétique et merveilleusement actif. Seulement les faits sont devant nous. Il est également impossible de les éluder et de descendre au fond du cœur de ces générations admirables. Le XIV[e] siècle ne connaîtra rien de ces ardeurs. Les cierges des pèlerinages s'éteindront ; les enfants ne feront guère que continuer les monuments entrepris par les pères, mais par convenance et sans conviction, en rabattant même, sur bien des points, de leurs ambitieuses visées. On aura trop souffert des dissensions intérieures et de la domination étrangère. On bornera ses désirs ; on subira des lassitudes. Peu à peu, les énergies faibliront. Et les évêques eux-mêmes, refroidis, tournés aux jouissances et aux intrigues, aspireront, comme les hauts barons humiliés, à devenir des courtisans...

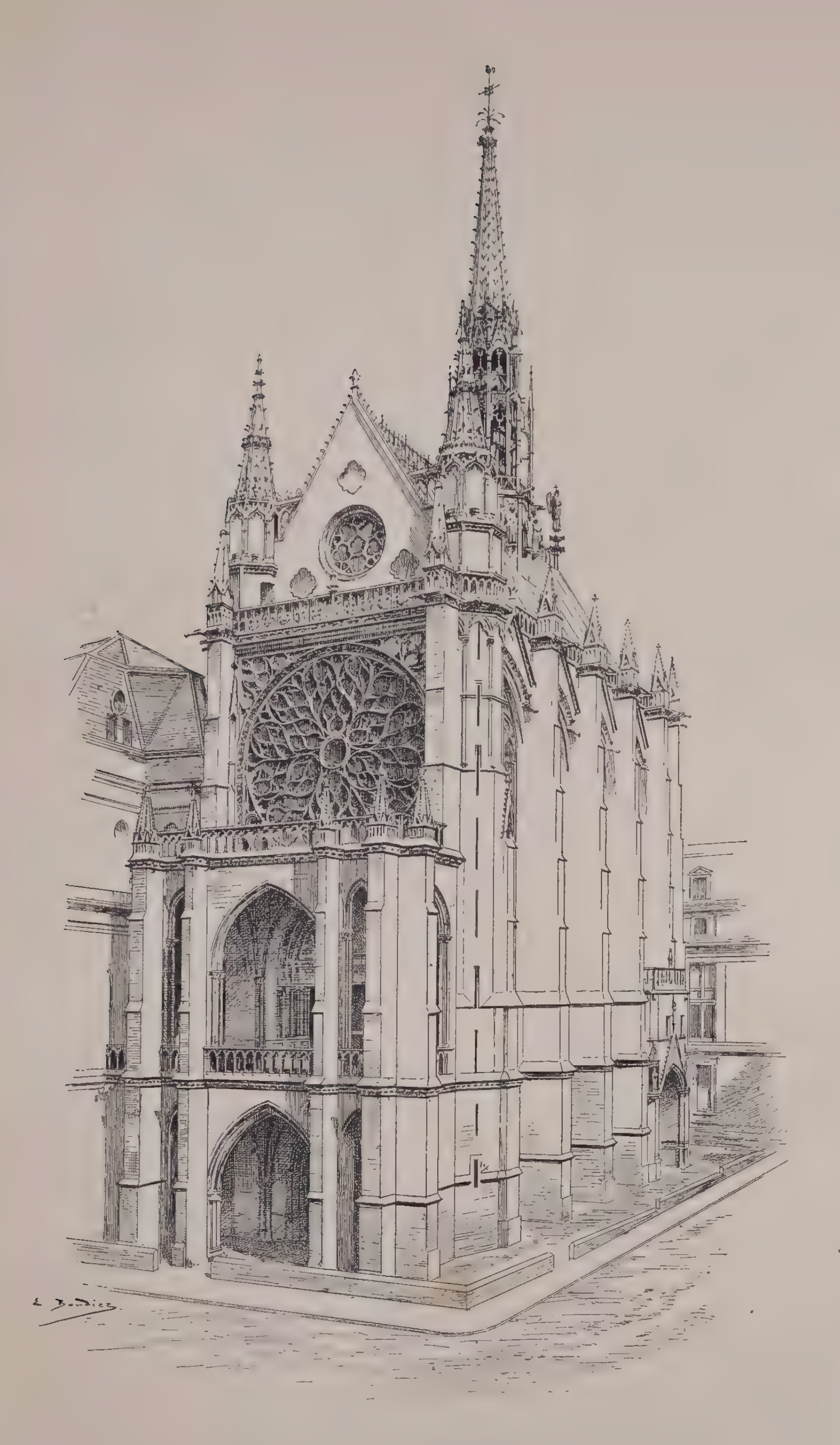
Je ne saurais m'étendre ici sur les chefs-d'œuvre multiples, touffus, regorgeant d'idées, de formes, d'expressions, de symboles, d'habiletés techniques, créés ou repris durant la maîtresse époque de l'ogive. M. Gonse, qui a écrit, proprement, le livre des origines et des conséquences du principe ogival, emploie de longues pages à les définir brièvement. Il faut lire ces monographies succinctes et lucides, où tout s'indique d'un trait, même la filiation des détails. Je crois impossible de montrer plus nettement les choses en leur essence spéciale et dans leurs rapports entre elles. Les plus instruits y trouveront à apprendre et les amateurs de bonne volonté y saisiront la vraie portée de notre art national, si méconnu qu'un Lamartine n'a pas craint de dire : « *Le gothique est beau, mais il manque d'ordre et*

1. Lettre de Haimon, abbé de Saint-Pierre-sur-Dives, aux religieux de l'abbaye anglaise de Tuttebery. — *Annales bénédictines*, t. VI

de lumière — les deux conditions vitales des grandes créations ». Pour moi, j'ai essayé de caractériser l'esprit et les ouvrages des périodes de recherches. Parvenu au temps radieux des conclusions monumentales, je dois m'en tenir, en ce qui suit, aux plus sommaires aperçus.

Ce qui m'importe exclusivement, c'est de faire saillir les influences et de préciser les mouvements. D'une façon générale, j'observe que les cathédrales du XIIIe siècle, à son début, se ressentent encore de la timidité des constructeurs à mettre le corps monumental en harmonie avec la légèreté des voûtes. Qu'ils conservent les vastes tribunes autour du vaisseau, comme à Paris et à Laon; qu'ils y renoncent, comme à Chartres; les reportent sous la clerestory, comme à Bourges, à titre de décoration; les rejettent au second bas côté, comme au Mans, à titre de galeries d'éclairage, ou, comme à Rouen, les remplacent par des baies sans meneaux: les parties basses de leurs édifices n'ont point l'essor des parties hautes. A Bourges même, et au Mans, où le premier collatéral se surélève, l'élancement général ne part pas franchement de la base, ainsi qu'on voudrait. Une seule basilique se prévaut, avant 1250, d'une structure absolument unifiée dans la hardiesse verticale : c'est la cathédrale d'Amiens, conçue par l'architecte Robert de Luzarches. L'art ogival a senti et prouvé là sa force d'envolement et atteint son apogée.

En second lieu, les façades commencent à revêtir un aspect d'enchantement. Paris, Reims, Amiens, Laon, se glorifient à juste raison de leurs fériques frontispices, qui suffiront à faire comprendre le goût de l'époque. Le concept de la façade de Saint-Denis a servi de point de départ à tous les constructeurs. On a, pour éléments premiers, deux tours carrées formant cadre et d'où s'élanceront des beffrois à jour; une grande rose centrale, flanquée de baies géminées ou simples; des étages d'arcatures, peuplées ou non de statues; des escaladements de contreforts et de pinacles, accusant la structure, accentuant les lignes ascendantes; puis, des ressauts, des cordons de feuillages, des gargouilles, des crochets, soulignant les divisions transversales. Selon les proportions, le nombre et l'ordre donnés à ces divisions, la physionomie de l'ensemble change étrangement. La loi d'art est de ne jamais masquer les grands plans de la construction et de faire transparaître au dehors les distributions intérieures. Il reste entendu que la décoration doit ressortir des données naturelles de l'édifice, loin d'être, en aucun cas, un voile jeté sur son réel appareil. A Paris, au-dessus des trois portails en voussures, dans toute la largeur de Notre-Dame, une galerie s'allonge comme une



LA SAINTE-CHAPELLE DE SAINT LOUIS A PARIS (MILIEU DU XIII[e] SIÈCLE).

frise, habitée, entre ses colonnes minces, de figures des rois de Juda et supportant une terrasse découverte, aux deux côtés de laquelle les tours se creusent de baies jumelles, tandis que la rose se découpe, au milieu, sous son archivolte à plein cintre. Un idéal jaillissement de colonnettes et d'arcs entrelacés en claire-voie, brodant le massif des tours, faisant dentelle à l'entre-deux, monte, ensuite, à l'étage des beffrois, qui émergent splendidement de cette collerette, entaillés de leur double baie festonnée, haute de vingt-cinq mètres, d'un jet sans rival. Ajoutez les étais rigides des contreforts qui vont s'amortissant et se dentelant vers le faîte; quelques trèfles illustrant les parties nues du mur, à la hauteur de la rose; de grandes images de la Vierge, de deux anges extasiés, d'Adam et Ève sur la terrasse découverte; enfin, aux saillies de la balustrade supérieure, les animaux fantastiques si curieusement restitués par Viollet-le-Duc. Le spectacle est unique de richesse et de clarté, de fantaisie et de noblesse. A Reims, le tableau se compose autrement. Il n'y a que trois divisions en hauteur, mais d'un élancement indicible. Les portails poussent en avant leurs vivantes sculptures et se couronnent de gâbles fouillés, ciselés en façon de joailleries. La rose centrale s'arrondit sous l'archivolte en tiers-point, entre les deux tours percées de fenêtres géminées, accostées de contreforts traités en édicules, abritant des statues, et en clochetons effilés, ornés de crochets à leurs angles. Tout en haut, un peu en retraite, une galerie développe son arcature étirée et suspend des gâbles aériens au-dessus des rois de Juda, debout sur leurs piédestaux. Pour beffrois, rien que des montants de pierre infléchis en longues baies jumelées, gâblées en pointe, laissant passer le jour. Pas une surface qui ne soit évidée, sculptée ou enrichie de saillies ornementales. C'est, au premier regard, une véritable griserie, une fête d'exubérance dont on ne se fatigue pas, malgré certaines défectuosités d'exécution que l'on s'expliquera plus loin. A Amiens, l'ordonnance tient de Paris et de Reims, avec moins d'éclat que Reims et moins de pondération que Paris, mais beaucoup de sérieux et d'équilibre. La composition des portails, profondément enchâssés, s'empreint du caractère le plus solennel. Une galerie ouverte et une galerie de statues en arcature font appui à la grande rose, reportée très haut par l'insigne hauteur des voûtes et dominée, d'une tour à l'autre, d'une sorte de tribune et d'une manière de claire-voie. Il est bien fâcheux que la hâte du travail et la pauvreté du style se trahissent aux parties hautes, exécutées après coup. Le cas de ces frontispices, tardivement repris

et pleins de négligences, n'est pas, d'ailleurs, isolé. Je le vois se reproduire identiquement à la cathédrale de Bourges, sous tant de rapports accomplie. A Laon, façade d'une relative simplicité, inspireé du thème parisien, la profondeur de toutes les baies, l'enfoncement de la rose sous le cintre de l'archivolte, l'inégalité de la galerie supérieure, plus haute sur la nef, plus basse contre les tours, les pinacles à deux étages absolument à jour, cantonnant des tours évidées elles-mêmes d'une longue baie en coup de hache sur chaque côté, prêtent à l'aspect quelque chose d'éminemment original, mais d'un peu redondant et artificiel. On voit assez par ces exemples combien le XIII[e] siècle a apporté de variété dans ses grandes entrées de basiliques. Le moindre regard jeté, à présent, sur l'ensemble de quelques églises permettra de se rendre compte qu'il n'a pas été moins inventif dans les autres domaines de l'art.

Nous avons laissé Notre-Dame de Paris à la mort de son fondateur Maurice de Sully. Eudes qui lui succède, bâtit la nef de 1197 à 1208. La façade dont je viens de parler s'exécute de 1208 à 1223, sous les pontificats de Pierre de Nemours et de Guillaume de Seignelay. En 1257, Jean de Chelles attachera son grand nom d'architecte à la construction du transsept et de ses façades célèbres, comme découpées dans un seul bloc à l'emporte-pièce. Les voûtes de la nef, qui sont du commencement du siècle, sont encore sexpartites, mais la poussée n'est point neutralisée comme à Noyon, par renforcement ou doublement de piles. Les colonnes du collatéral suffisent à contrebuter les piliers normaux par leur alternance de monostyles simples et de monostyles cantonnés de douze colonnettes taillées en délit et parfaitement rigides. C'est un progrès évident. Il sied de mentionner ici que les dispositions sexpartites vont être tout à fait abandonnées. Nous ne les retrouvons déjà plus, vers 1212, dans la nouvelle cathédrale de Soissons, où pourtant les voûtes du déambulatoire accusent l'influence du chœur de Maurice de Sully par leurs nervures chevauchantes. Mais ce chevauchement lui-même, encore que pratique, n'est pas sans inquiéter les constructeurs. L'architecte de Bourges s'y est dérobé vers 1200, en traçant sur plan courbe les nervures de sa crypte. Je dois reconnaître que le système des membrures indépendantes a eu raison de l'expédient.

Chaque église porte la trace des courants généraux et des courants régionaux qui se compénètrent. Nous voyons le rond-point parisien, avec double déambulatoire au pourtour, s'établir à Chartres, à Bourges, au Mans, à Reims, à Amiens, à Beauvais;

mais tout architecte s'assimile librement ce qu'il a pu observer et l'applique à sa guise. Le style d'un grand édifice admiré se répercute de même en de petits édifices ruraux. On ne s'étonne pas à reconnaître, au début du XIIIe siècle, des reflets de Notre-Dame à Beaumont-sur-Oise, à Montreuil-sous-Bois, à Gonesse, à Taverny. C'est la loi de nature qui fait, autour d'un bel arbre, pousser de beaux rejetons. Parfois aussi, comme nous l'avons remarqué à Saint-Denis, le maître de l'œuvre s'est inspiré de quelque humble bâtisse. Il en va de la sorte à Laon, pour l'abside carrée, dessinée d'après les absides rurales de la contrée, d'où la mode en a passé en Angleterre. Un charme particulier vient à l'architecture gothique des éléments de détail recueillis de tous côtés par les artistes et savamment unifiés dans leurs conceptions. La basilique laonnaise ne trahit-elle pas, en sa tour-lanterne, ses absidioles à deux étages aux croisillons de son transsept et le style de son ornementation, un constructeur ayant étudié en Normandie, à Soissons et à Paris, et qui pourrait bien être, après tout, l'auteur de Saint-Yved de Braisne? Bourges prolonge ses cinq nefs jusque dans son sanctuaire, suspend ses maîtresses voûtes à 37 mètres du sol, rompt en visière à la tradition des hautes tribunes et s'ornemente au goût du Parisis. Le Mans emprunte aux Parisiens leurs monostyles, aux Picards leurs absidioles polygonales, aux Normands leurs tailloirs arrondis et leurs tiers-points aigus à l'extrême. Par degrés, les provinces lointaines, toujours attentives aux enseignements du Domaine royal, mettent en circulation des caractères originaux. Ainsi, la Normandie nous présente à Bayeux, à Coutances, des chapelles absidales communiquant entre elles, des lanternes centrales traitées comme des dômes à nervures, des galeries à claire-voie d'une audace magique, des ogives étirées, des bases et des chapiteaux un peu lourds. La Champagne, qui doit à un maître de l'Ile-de-France sa cathédrale de Troyes, arrive, à Notre-Dame et à Saint-Nicaise de Reims, à des jeux perspectifs, à des dissimulations de masses, à des multiplications de saillies décoratives, à de capricieux évidements de parois qui donnent aux constructions une vie surabondante. Elle dépassera son but à Saint-Urbain de Troyes, église de pierre où rien ne paraît que filigrane et bijouterie. En Bourgogne, on est moins porté aux subtilités de l'amenuisement; on tient aux épaisseurs; on aime les élégances robustes. Une des innovations typiques des Bourguignons, c'est le report des chéneaux des combles sur des plates-bandes saillantes et l'aménagement d'un couloir de passage entre le mur et les formerets détachés. Ils



ÉGLISE DE SAINT-NAZAIRE, A CARCASSONNE COMMENCEMENT DU XIVe SIÈCLE).

excellent à soutenir leurs points d'appui de fines colonnettes taillées en délit, à recevoir, sur des consoles bien posées, les retombées des branches d'ogives, à souligner la structure par des ornements sculptés placés au point le plus favorable et sans hasard. Leurs chefs-d'œuvre se nomment la cathédrale d'Auxerre, l'église de Semur-en-Auxois, à la voûte étrange, étroite et jaillissante, comparée par M. Gonse à une colonne d'eau comprimée, le chœur de Vézelay, Notre-Dame de Dijon, où se combinent le monostyle et l'oculus parisien, la lanterne normande, les voûtes sexpartites du XIIe siècle et le fenestrage primitif sans meneaux. Toutes les écoles se coudoient et toutes, quoi qu'elles en aient, avouent ce qu'elles doivent au pays royal. Une seule laisse échapper son aveu de mauvaise grâce : l'école angevine, qui a exprimé à Saint-Pierre de Poitiers sa virtualité entière, dès l'an 1204, et qui n'est, au fond, qu'élégamment artificieuse sans vraie fécondité.

J'ai réservé, afin de les qualifier à part, nos plus suggestives cathédrales, — sauf Notre-Dame de Paris —, à savoir : Notre-Dame de Chartres, Notre-Dame de Reims et Notre-Dame d'Amiens. Chartres prend date après le chœur de Maurice de Sully, en 1194. Cette année-là, un incendie ruina la vénérée basilique romane, à l'exception des tours, de la façade et de la crypte, sur laquelle reposait l'édifice entier. L'évêque Regnault de Mouçon n'eut qu'à dire un mot; tout le peuple accourut et les travaux commencèrent, suivant un plan nouveau, très vaste. Soixante-six ans plus tard, Louis IX présidait en personne à l'inauguration du monument. Les chapelles Saint-Piat et de Vendôme sont des excroissances infligées à l'abside et au collatéral sud, au XIVe et au XVe siècle. En 1504, il advint que l'un des derniers des maîtres gothiques, Jean Texier, décora le Clocher Neuf d'une flèche qui se fait pardonner, à force de grâce fleurie et svelte, de rompre l'unité de la façade et de dominer d'environ dix mètres son rude voisin, le Clocher Vieux. L'aspect d'ensemble de l'édifice est d'une gravité émouvante. On est saisi de la fierté de l'abside, du hardi fenestrage de la nef, occupant toute la largeur des travées, de la beauté singulière des arcs-boutants, étrésillonnés de colonnettes. On ne peut se lasser d'envisager les incomparables sculptures des deux porches latéraux, formant avant-corps, et du portail royal. Que si l'on entre dans l'église, après en avoir fait le tour, on a, d'abord, un mécompte : les trois grandes portes de la façade s'ouvrent majestueusement sur la nef centrale pendant que les collatéraux sont privés d'issue. Le tort en est au dispositif conservé de la façade primitive, en désaccord

avec le nouveau plan. La grande nef, large de 16 mètres, haute de 36 passés, constitue un des plus grandioses vaisseaux qui se puissent voir. Afin de compenser dans une certaine mesure le manque de dégagement du côté du frontispice, fâcheuse condition en un lieu de pèlerinage, l'architecte a doublé son transsept de deux collatéraux transversaux, capables de dégorger la foule vers les porches. Le sanctuaire est immense et d'un haut caractère, mais, chose incroyable, il y a, dans ses voûtes, on ne sait quelle indécision en retard sur l'époque. Notre-Dame de Chartres, en somme, est un poème sublime et une construction d'une puissante austérité.

Un grand pas se fait, à Reims, dans le chemin de l'allégement. Le feu a pris, en 1211, à la vieille cathédrale. L'archevêque Albéric de Humbert fait aussitôt dresser un projet de reconstruction et, dès l'année suivante, convoque les ouvriers. On a tant écrit touchant le mystérieux auteur du projet, que j'ouvre ici une parenthèse. Nous ne sommes pas tout à fait aussi heureux à l'endroit de la grande basilique que de l'église Saint-Nicaise, déplorablement renversée en 1807, mais dont l'architecte, maître Hugues Libergier, nous est connu par l'inscription de sa pierre tombale. Cependant, les noms des quatre premiers maîtres de l'œuvre de Notre-Dame la Rémoise nous ont été transmis : Bernard de Soissons, Gauthier de Reims, Jean d'Orbais et Jean Loup. Auquel de ces artistes attribuer le plan initial? Bien que nulle donnée chronologique ne nous permette de résoudre la question avec certitude, il ne me semble pas interdit de risquer une conjecture, basée sur une tradition respectable et sur un licite rapprochement. Jean d'Orbais passe pour avoir construit une partie de l'abbatiale d'Orbais, sa ville natale. Or, M. Gonse fait remarquer, dans une note, que l'abside de cette église (la seule partie élevée au XIIIe siècle) est, précisément, du style de l'abside de Reims. Comme nous savons, d'un autre côté, de façon positive, que l'érection de la basilique a commencé par le sanctuaire, inauguré en 1215, il devient vraisemblable que Jean d'Orbais a dessiné le premier plan. Mais je ne hasarde cette hypothèse qu'à titre de curiosité, comme une application épisodique de la méthode analytique et comparative. Nous ne saurions avoir, sur ce point, que de vagues lueurs.

Quoi qu'il en soit, l'œuvre se poursuit soigneusement et sans hâte. Après 1263, Robert de Coucy, successeur de Libergier à Saint-Nicaise, aurait été appelé à composer, pour Notre-Dame, un frontispice monumental. Un fait indiscutable, c'est que la composition de la façade, plus haut décrite et réalisée cent années plus tard avec

des éléments préparés de longue main, appartient à cette époque et qu'elle porte l'empreinte d'un merveilleux génie. Pendant qu'on l'exécute, on s'aperçoit que la nef sera courte pour les cérémonies des sacres. Donc, on se décide à bâtir trois travées nouvelles, partant à déplacer la façade. C'est sous le règne de Charles V que fut commencé ce grand travail; il ne reçut son achèvement que sous Charles VII, au milieu des troubles et des angoisses de la guerre. Aussi n'est-il pas conduit fort scrupuleusement, surtout dans les parties hautes. Il faut toute la magnificence de l'invention et le resplendissement de la sculpture pour que l'effet n'en soit pas altéré.

Le trait distinctif de l'intérieur de Reims me paraît être la plénitude du calme, l'ampleur du repos dans la force. L'élancement réel des voûtes y cède à l'harmonie de la profondeur, rythmée avec une consciente et tranquille énergie. Nous n'éprouvons pas le besoin de nous souvenir que les nervures de la grande nef se croisent à trente-huit mètres du sol : elles enjambent normalement l'espace, elles descendent franchement sur leurs solides points d'appui qui ne s'étirent pas vers elles. La sensation du vaste, de l'infiniment prolongé s'empare de nous tout d'abord. Si large, là-bas, s'évase l'abside que le transsept en est submergé : la nef y court comme un fleuve à son estuaire. Il semble que l'architecte ait eu pour programme de nous conduire impérieusement, mais sans violence, le front haut, le regard droit, vers cet élargissement du Saint des Saints. Notre vue plonge, au loin, entre deux rangées de piliers robustes, cantonnés de quatre colonnes, enguirlandés, à leur sommet, de feuillages touffus, épousant leurs formes un peu lourdes. De cette implacable suite de chapiteaux, s'ajustant sans fin à ces piles d'une carrure énorme dans la perspective, naît pour nous une impression d'horizontalité dominatrice. Pour confirmer encore le parti pris horizontal, de fortes moulures continues, particulières au style champenois, se profilent au-dessus des archivoltes du collatéral et au-dessous de la clerestory. Rien ne vous inquiète et vous arrête : tout vous pousse en avant jusqu'au déambulatoire. Techniquement, on peut reprocher aux piliers trop d'épaisseur, au triforium un caractère écrasé, mais un charme de paix vous pénètre sous ces voûtes déjà toutes légères, en cet obstiné prolongement du vaisseau.

Il n'en est pas ainsi à l'extérieur. La tranquillité y fait place à une sorte d'exaltation passionnée. Toutes les formes s'amincissent et s'envolent. Une balustrade ajourée, avivée d'aiguilles de pierre, posée à la base du comble, met un diadème d'éternelle fête au front

du monument. Les contreforts s'ouvrent en niches à colonnettes pour recevoir des anges aux ailes déployées et s'achèvent en clochetons; les pinacles, les épis sculptés fourmillent en floraison miraculeuse. Que devait donc être cette cathédrale avant l'incendie de 1481, alors qu'elle pavoisait l'azur de la flèche de son abside et des cinq flèches



CHAPELLE DU CHATEAU D'AMBOISE (XVe SIÈCLE).

de son transsept? Telle est, encore aujourd'hui, la féerie du tableau que l'admiration déborde. Oui, le maître inconnu qui a créé ces merveilles était un magicien sans pareil. Et, toutefois, la réflexion s'émeut de cette conception de palais de fées, devinée tout d'un coup dans son architecture. L'esprit celtique, porté à l'extraordinaire et au foisonnant, commence à bouillonner en nous sous l'enveloppe franque. Voilà que nous rêvons des églises semblables au château de

Narbonne, décrit au début de la chanson d'*Aimeri* : « Vingt tours sont là, en pierre de liais toute claire, avec d'admirables créneaux et, jusqu'à la hauteur de ces créneaux, un grand arc est jeté. Au faîte du palais principal on a placé une escarboucle qui étincelle et flambe comme le soleil du matin et qu'on peut voir, dans la nuit, au moins de quatre lieues... Et l'on emploirait tout un jour d'été à redire ces magnificences... » En ce moment, tout est beau, tout est bon; mais laissons fuir le temps. Nous arriverons à nous obséder de l'idée d'une architecture tellement débarrassée des entraves de la pesanteur, à ce point animée et volante que rien n'y sera plus que parade. L'exubérance décorative aura supplanté le sens du logique et la sincère expression des choses, du même coup que la difficulté vaincue, réduite en formules scientifiques, se sera mise au rang de l'inspiration. Et, dans ce mouvement qui emportera le gothique aux complications et aux bizarreries de la décadence, une grande part de responsabilité incombera à l'école champenoise.

En attendant, le plus parfait chef-d'œuvre de l'art ogival sort de terre à Amiens. Comme à Chartres et comme à Reims, la vieille église épiscopale s'est écroulée dans un tourbillon de flammes. L'évêque Evrard du Fouilloy a fait appel, pour la relever, à Robert de Luzarches, l'un des plus grands architectes qui furent jamais. En 1220, les études préparatoires sont terminées; on assied les fondements, puis on attaque la nef. Subitement, le maître meurt. Ses élèves, Thomas et Renaud de Cormont, assument la terrible tâche de continuer son œuvre et ils la continuent, en effet, l'un après l'autre, selon la pureté de ses principes. Vers 1240, le sanctuaire s'exécute, la façade s'élève à mi-hauteur. Plus de vingt ans s'écouleront encore avant que les chantiers se vident. Malheureusement, dans l'intervalle, les ardeurs sont tombées : on laisse en suspens le frontispice, dont le xve siècle prendra à sa charge le médiocre achèvement. Mais qu'importe! L'église est debout et d'une beauté inaltérable. On peut retrouver dans son abside quelque influence de Chartres, dans sa nef quelque influence du Mans, dans ses détails (par exemple, le cantonnement de ses piliers), quelque influence de Reims : elle est, pour la physionomie, d'un caractère unique. Les formes, de la base au faîte, s'y fondent dans l'harmonie de l'élancement, dans l'unité d'un essor naturel qui enlève à la fois, et d'une force égale, toutes les parties de la construction. Ici ce n'est pas vers la profondeur que les yeux s'égarent : c'est vers la hauteur que montent les regards comme les pensées. Des collatéraux gigantesques, nous gagnons la nef, large de

15 mètres, haute de 43, dont les piles de 120 pieds bondissent d'un élan vers la voûte. Les masses inutiles sont supprimées ; les chapiteaux s'allègent ; les moulures transversales, profilées, comme à Reims, jusque sur les colonnes, ne prévalent pas contre l'impétuosité des lignes verticales et même, au-dessous du triforium, elles se transforment en une guirlande de feuillage si légère et si souple qu'elle ne semble point adhérer au mur. Sous la pente roide des combles des bas côtés, le haut triforium déroule ses sveltes arcades. Plus nous avançons vers l'abside, plus se resserrent les faisceaux des lignes montantes, dans une perspective où tout jaillit en solides fusées. A la croisée du transsept, sur les quatre piliers qui supportaient jadis le clocher central, la voûte bombe majestueusement en ramifiant ses nervures. Le fond de l'abside n'admet, entre ses branches convergentes, que la transparence des vitraux. Tout est hardi et précis, rien n'est grêle, déformé, ni même vertigineux dans cette prodigieuse symphonie de profils dégagés, de saillies nerveuses, inflexiblement ascendantes. Jamais structure ne fut plus nette et plus accusée partout. Les culées puissantes des contreforts, la mathématique justesse d'application des arcs-boutants, l'exacte balance de tous les éléments constitutifs, le choix raffiné des matériaux expliquent la neutralisation des poussées et l'homogénéité matérielle de l'œuvre. Quel génie français, sobre et clair, s'est dépensé à bâtir et à décorer cette église ! Aucune nation, sans contredit, n'en possède une de pareille sublimité. La sculpture y est aussi belle qu'à Reims, mais moins débordante. Au demeurant, la richesse et le goût de l'ornementation sont le moindre mérite de la cathédrale d'Amiens et M. Gonse, qui en fait supérieurement ressortir la perfection totale, a bien raison de s'écrier : « Au point de vue de l'évolution suprême et décisive du système d'équilibre, elle est l'œuvre type, — l'œuvre exemplaire. »

Or, de même qu'il sort d'un tronc vigoureux de beaux rameaux en foule, vingt monuments dignes de mémoire se réclament de la merveille de Robert de Luzarches et des Cormont. L'auteur de l'*Art gothique* en voit, judicieusement, sortir les chœurs de Meaux, de Troyes, de Tours, de Beauvais, la nouvelle nef de Saint-Denis, les cathédrales de Clermont, de Limoges, de Narbonne et de Cologne, les collégiales de Saint-Quentin et de Saint-Ouen de Rouen... Que sais-je ? Je n'insisterai que sur un seul de ces édifices parce que son histoire implique une leçon : je parle du chœur de Beauvais.

Il est dans la destinée de cette ville qu'on y pousse toujours les déductions à l'extrême, avec une imprudence sans nom. Au commen-

cement du XIIe siècle, le constructeur de l'église Saint-Étienne y négligeait d'étayer suffisamment sa nef centrale et la voûte ne tardait pas à s'en effondrer. Même aventure accable, sous Philippe le Hardi, le maître de l'œuvre de la cathédrale. Ce grand téméraire, d'autant de science que de déraison, ose appareiller une voûte, sur des piles minces, espacées follement, à quarante-sept mètres de hauteur. En 1270, sa conception est réalisée. En 1282, son œuvre est par terre. M. Gonse tombe d'accord avec Viollet-le-Duc que les calculs de construction étaient d'un habile homme, mais que l'emploi de mauvais matériaux a trahi son effort. Il ne s'en est pas moins grisé du principe ogival au point de perdre la tête. Sa fameuse voûte, réédifiée et mieux appuyée sur un doublement de piles, tient encore, mais il est bon de rappeler son exemple en toute occasion. Le plus curieux, c'est que, trois siècles après, à la croisée du transsept de cette même basilique, un autre architecte, appelé Jean Vast, non moins inconséquent, fera monter un beffroi à 153 mètres. Un jour de printemps de l'an de malheur 1573, la tour s'affaisse avec fracas. Beauvais, qui fut témoin des premières manifestations de l'art nouveau, nous montre ainsi, toujours, l'abus à côté du progrès.

En conclusion, le siècle de saint Louis s'éteint dans l'orgueil des surélévations et dans l'ivresse des combinaisons translucides et décoratives. Sa jeunesse nous avait donné ces deux sœurs solennelles : les nefs de Paris et de Chartres. Sa maturité nous a valu le prestige de Reims et le prodige d'Amiens, sans compter cette châsse de pierre quasi ciselée de main d'orfèvre qu'on nomme la Sainte-Chapelle de Saint Louis. A son déclin, le goût de la minutie s'unit, en lui, au goût de l'audace : il fait marcher l'art de bâtir dans les voies de la ferronnerie, de la joaillerie, de la sculpture sur ivoire et sur bois. Des germes de décadence sont visibles en son apogée. Mais qu'on ne s'y trompe pas : l'architecture ecclésiastique est seule en cause. Nous touchons à une époque où les besoins du culte ont reçu toute satisfaction ; les formes et les divisions des églises, rigoureusement fixées, ne permettent plus aux architectes de poursuivre l'originalité en dehors des subtilités de la technique. En outre, la prédominance du style somptuaire répond à des conditions sociales, graduellement survenues et qui vont se généraliser au profit de l'architecture civile. Mais ici les points de vue changent; de nouveaux horizons s'offrent pleins de choses, de faits et d'idées.

L. DE FOURCAUD.

La fin prochainement.)

BIBLIOGRAPHIE

LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie.



ETTE année, les beaux livres sont rares : les grandes maisons de librairie se recueillent, mais il ne faudrait pas croire qu'elles sommeillent. MM. Hachette ont en préparation de gros ouvrages d'art nouveaux ou faisant suite aux séries que MM. Perrot et Chipiez, Eug. Müntz et d'autres savants archéologues ont entreprises depuis quelques années. Entre temps ils nous offrent un livre charmant de bibliophile qui rappelle sans lui ressembler leur délicieuse édition de *Tolla*. C'est encore une œuvre d'Edmond About qui va gagner à la parure dont on l'a revêtue un surcroît de longévité ; d'autres diraient l'immortalité, mais le destin des livres est trop incertain pour que nous risquions un pronostic aussi ambitieux. Se survivre à soi-même dans ses écrits, c'est déjà beaucoup. About est de ceux qui méritent grandement cette bonne fortune : il a eu de son vivant l'esprit le plus aiguisé, l'observation fine et une langue merveilleuse pour se mettre en communication avec le public : tout cela subsiste, après sa mort, et reste excellent. Le *Trente et Quarante* [1], notamment, n'a pas de rides ; il semble écrit d'hier et l'on jurerait toujours que l'écrivain est de la famille de Voltaire. Le format, la qualité du papier, le choix des caractères, la disposition typographique et l'impression, — la mise en œuvre, en un mot, de cette nouvelle édition, — sont de tous points irréprochables. C'est bien un livre pour les amateurs, livre étudié, raffiné dans ses moindres détails, par des libraires vraiment dignes du titre de bibliophiles qu'on prodigue si légèrement aujourd'hui.

L'illustration suit le texte pas à pas et fait corps avec lui ; on s'est préoccupé d'assurer leur union intime en mariant les colorations de l'image à celles de la typographie. Pour ce faire, il a fallu recourir au procédé créé et si bien employé par Jules Jacquemart dans divers livres de la maison : l'eau-forte typographique. Le mérite de ce procédé est de laisser à l'artiste toute la liberté de sa main ; il n'est pas gêné dans l'expression de sa pensée par l'exiguïté d'un format, grâce à la photogravure qui permet de ramener l'image aux proportions qu'elle doit avoir

1. *Trente et Quarante*, par Edmond About ; 1 vol. in-8 jésus ; dessins de H. Vogel et ornements de A. Giraldon gravés à l'eau-forte typographique. — Prix, broché : 40 francs.

dans le texte. Le dessin peut donc être fouillé à loisir; avec de savantes retouches au burin, on parvient à fixer sur la planche les moindres délicatesses de l'original et à varier à l'infini la nuance de ses colorations. M. Vogel, chargé des tableaux, et



BOIS EMPRUNTÉ AU « TRENTE ET QUARANTE » D'ED. ABOUT, ILLUSTRÉ PAR M. VOGEL.
(Librairie Hachette et Cie.)

M. Giraldon, inventeur des ornements de chapitre, ont rivalisé de zèle et de talent. Edmond About serait fier des collaborateurs qu'on lui a donnés. Il est donc à présumer que le public accueillera avec empressement cette nouvelle édition de *Trente et Quarante*.

L'Habitation humaine[1]. Ce livre est né de la collaboration d'un architecte et d'un historien, l'un étranger à la science de l'autre, mais tous deux animés du

1. *L'Habitation humaine*, par Ch. Garnier et A. Ammann; 1 vol. petit in-4, illustré de 335 gravures et contenant 24 cartes. — Prix, broché : 25 francs.

désir d'entrer en collaboration pour le plus grand bien du public qui aime les lectures substantielles et intéressantes. Qui n'a conservé le souvenir de cette enfilade de constructions minuscules et un peu hétéroclites qui, lors de l'inoubliable exposition de 1889, s'échelonnaient tout le long de la Seine, évoquant le souvenir de je ne sais quelle cité lilliputienne blottie aux pieds de la Tour Eiffel. M. Garnier, le célèbre architecte, l'avait bâtie en quelques jours, avec une hâte fébrile, pour ajouter une curiosité de plus à toutes celles que le Champ-de-Mars allait offrir aux visiteurs accourus des quatre coins du monde. L'idée était heureuse; la réalisation n'en fut pas jugée tout à fait satisfaisante, mais on y vit l'indication précise d'un *livre à faire* qui, comblant les lacunes de l'exhibition et remettant toutes choses au point, désarmerait la critique par le côté original et saisissant des enseignements nouveaux dont cet heureux sujet était rempli. L'histoire de l'*Habitation humaine,* c'est, en abrégé, l'histoire de la civilisation. M. A. Ammann a mis au service de l'œuvre inventée par M. Garnier sa compétence d'historien; on a multiplié les exemples, au moyen d'images prises sur nature toutes les fois que la chose a été possible, et il est résulté de cette fusion des connaissances de chacun des auteurs et de leur bonne volonté en ouvrage très bien fait, très complet, qu'on lira avec fruit et avec plaisir.

L'*Histoire de France* de M. Victor Duruy ne ressemble guère aux histoires que l'on écrivait autrefois. Le célèbre auteur des histoires grecque et romaine peut être considéré comme un des fondateurs de l'école nouvelle et sans doute le plus autorisé. On ne se contente plus aujourd'hui d'aligner des faits et des dates, il faut encore dégager la portée morale et philosophique des événements, montrer les liens qui rattachent le passé au présent, en un mot, introduire dans l'histoire les procédés de la doctrine évolutionniste qui s'impose aujourd'hui dans ces matières comme dans les sciences naturelles. La recherche de la vérité sous toutes ses formes, quelles qu'en soient les conséquences sur les préjugés, ou même les croyances les plus respectables, est également une des innovations modernes que l'on peut dire passées à l'état de nécessité inéluctable. Elle s'impose à l'historien, et l'artiste lui-même, à qui l'idéal n'est pas interdit quand il crée de toutes pièces, doit s'incliner devant elle aussitôt qu'il aborde le domaine des faits accomplis. Particulièrement dans ces livres destinés à l'éducation, il est rationnel qu'on restreigne autant que possible la part de la fantaisie : l'illustration, comme le texte, s'appuiera sur des documents précis; le dessinateur, lui aussi, doit faire œuvre d'historien. MM. Hachette l'ont bien compris et c'est pourquoi cette histoire de France est doublement véridique et intéressante par son texte, dont l'éloge n'est plus à faire, et par le caractère des gravures qui sont pour la plupart inspirées de documents du passé : miniatures, tableaux, sculptures, vitraux, monnaies, médailles, estampes, etc...

Dans la même librairie, les grandes publications sur la géographie et les voyages suivent leur cours, portées par le succès qui les accueillit dès l'origine et qui, depuis, ne leur a jamais fait défaut. Le XVI[e] volume de l'œuvre monumentale d'Élisée Reclus vient de paraître; l'intérêt du pays qu'il vise n'est pas à souligner : ce sont les *États-Unis*[1], le monde moderne par excellence, celui qu'il faudra fata-

1. *Nouvelle Géographie universelle,* par Élisée Reclus : *Les États-Unis,* un vol. in-8 jésus, orné de 183 cartes et de 70 gravures sur bois. — Prix, broché : 25 francs.

lement prendre pour exemple dans l'avenir, sous peine d'irrémédiable déchéance. Il est permis de déplorer ce fait, mais non de le méconnaître.

Annonçons, en terminant, la publication, en deux volumes abondamment illustrés, du légendaire voyage du capitaine Binger (1887-1889) dans les pays inhospitaliers qui s'étendent du *Niger au golfe de Guinée;* c'est l'odyssée racontée sans emphase, de l'un des pionniers, peut-être le plus hardi, qui s'efforcent de franchir les barrières du continent noir, et de les ouvrir aux hommes de notre vieux continent, devenu trop étroit pour ceux qui l'habitent.

LIBRAIRIE FIRMIN-DIDOT ET Cie.

Nous devons un rappel au beau livre de M. A. Gruyer, *Voyage autour du Salon carré du Louvre,* dont nous avons parlé l'an dernier; les ouvrages de cette importance ne relèvent pas exclusivement de l'actualité, ou plutôt ils sont toujours actuels, grâce à leur mérite propre et à l'intérêt exceptionnel du sujet. Nous en dirons autant de l'étude savante et si curieuse que M. G. Schlumberger a consacrée à un *Empereur byzantin au* x^e^ *siècle.* En 1892 comme en 1891, ce sont de superbes livres d'étrennes à donner et, mieux encore, à recevoir.

En fait de nouveautés, la librairie Firmin-Didot offre au public un ouvrage de M. Paul de Rousiers sur les mœurs, les institutions et les habitants de l'Amérique du Nord. La *Vie américaine*[1] est un livre d'observation vraie; ce n'est pas une compilation; l'auteur a vécu de la vie du peuple dont il retrace l'existence si originale; la narration qu'il en fait est à la fois instructive et amusante. Le même attrait de curiosité existe pour les images dont le volume est orné avec abondance : toutes ont été faites d'après des photographies inédites, exécutées par M. Georges Rivière. Les Yankees et leur manière d'être nous sont ainsi présentés avec l'exactitude documentaire d'un livre d'histoire naturelle.

Tout autre, mais non moins curieux, est le livre de M. Casati sur son *Séjour de dix ans en Équatoria et retour avec Emin Pacha*[2] *:* si dans le premier nous sommes exactement renseignés sur le dernier mot de la civilisation, le second nous ramène en pleine barbarie, au milieu de peuplades qui en sont encore aux premiers bégaiements. Il y aurait un livre curieux à faire avec le simple rapprochement des contrastes violents que la lecture de ces deux ouvrages fait saillir à tous les yeux, et la conclusion philosophique en serait certainement que si les institutions changent, le fond de l'humanité est à peu de chose près immuable. Nous avons beaucoup appris, mais nous n'oublions rien, et notre sauvagerie native remonte à la surface, dès que les agents civilisateurs, autant dire les gendarmes, font mal leur service.

Recommandons en bloc des livres de moindre importance, mais qui n'en présentent pas moins un réel intérêt : *Paris en* 1789, curieuse et savante étudede M. Albert Babeau; la *Marine moderne,* par M. Marc Meulen, les *Contes de ma campagne,* par le marquis de Cherville, ornés de nombreuses gravures sur bois et de planches en couleur; enfin, la suite des romans de *Walter Scott* et de *Fenimore Cooper*[3], avec les très remarquables illustrations de MM. A. de Richemont, A. Parys et Andriolli.

1. La *Vie américaine,* 1 vol. in-4°, avec 340 gr. et cartes. — Prix, broché : 30 francs.
2. *Dix ans en Équatoria,* 1 vol. in-8° de 600 p. avec 140 gr. — Prix, broché : 20 francs.
3. Édition de luxe in-8° jésus : chaque volume, broché : 10 francs.

LIBRAIRIE RENOUARD. — H. Laurens, éditeur.

Cette librairie, qui est une des plus anciennes où l'art ait eu ses grandes entrées, vient d'éditer un ouvrage de M. Lecoy de la Marche sur *La Peinture religieuse*[1]. L'auteur, archiviste et archéologue très connu par ses travaux antérieurs, ne prétend pas avoir renfermé un aussi vaste sujet en quelques centaines de pages; mais on lui rendra cette justice qu'il était difficile de le mieux résumer dans ses lignes essentielles. Il prend la peinture religieuse à ses origines, soit dans les catacombes et sur les murailles des premières basiliques chrétiennes, puis il conduit chronologiquement son étude à travers toutes les écoles de peinture. Toutes, en effet, ont pratiqué la peinture religieuse et, à peu d'exceptions près, lui doivent leurs maîtres les plus illustres. C'est un fait tellement notoire qu'il est parfaitement inutile d'aborder les noms propres; presque tous les grands noms de la peinture passeraient dans l'énumération. M. Lecoy de la Marche a bien défini les caractères propres à la peinture religieuse de chaque pays et indiqué les analogies de facture et de sentiment que le voisinage géographique et la migration des artistes ont pu créer entre certains d'entre eux. De nombreuses et excellentes gravures sur bois illustrent cet ouvrage dans lequel est abordé pour la première fois, du moins sous cette forme d'ensemble, un des sujets les plus vastes et les plus complexes qu'offre l'Histoire de l'art.

Nous passons, sans quitter la librairie Renouard, à un sujet plus léger mais qui n'en rentre pas moins dans le cadre de nos études, depuis que Charles Blanc lui a prêté, ici même, l'autorité de sa plume. Il s'agit d'un art éminemment décoratif à propos duquel Mme la comtesse de Villermont vient de publier un compendieux ouvrage, sous ce titre: *Histoire de la coiffure féminine*[2]. L'œuvre embrasse l'universalité des temps et des lieux, et l'on y suit facilement, grâce au talent de l'écrivain, les transformations infinies que le caprice des femmes a imposées à cet important facteur de leur beauté. Mme de Villermont s'est arrêtée en 1830; aller plus loin, c'était entrer dans le vif des modes contemporaines et s'exposer à porter un jugement faux sur leur valeur esthétique. L'auteur fait preuve là d'une grande sagesse que nous autres critiques d'art devrions bien imiter. N'est-il pas évident que nous parlons plus sainement des œuvres du passé que de celles accomplies sous nos yeux?

Cet intéressant ouvrage contient 600 dessins, d'après les documents figurés de l'art, et 10 planches hors texte en couleurs; les lecteurs trouveront donc à côté du texte toutes les pièces justificatives.

Signalons encore parmi les nouveautés de la même librairie: *Le Rhône*, 4e et dernier volume d'un ouvrage dont nous avons déjà parlé, *Les Fleuves de France*[3], par M. Louis Barron et du même auteur, un petit livre historique et descriptif sur les *Jeux*[4] (sports anciens et modernes).

1. *La Peinture religieuse*, 1 vol. in-8°, orné de 120 gravures. Prix, broché: 10 francs.
2. *Histoire de la coiffure féminine*, 1 vol. grand in-8° de 850 pages; richement illustré. Prix, broché: 30 francs.
3. *Le Rhône*, 1 vol. in-8°, avec 168 gravures. — Prix, broché: 10 francs; *Les Fleuves de France*, ouvrage complet en 4 vol. — Prix, broché: 40 francs.
4. *Les Jeux*, 1 vol. in-8° écu, orné de 118 gravures. — Prix, broché: 3 fr. 50.

LIBRAIRIE J. ROUAM ET Cie.

Parmi les livres nouveaux de cette maison, nous nous bornerons à signaler une belle édition de l'*Enfant Jésus*[1], mystère en cinq tableaux, par l'excellent poète Charles Grandmougin, illustrée, de façon originale et artiste, de planches en lithographie dessinées par MM. Dagnan-Bouveret, Fantin-Latour, L. Mouchot, A. de Richemont, Wencker. Le dessin de M. Dagnan-Bouveret a grand caractère; ce qui ne surprendra aucune des personnes qui ont suivi, dans son évolution mystique, le talent à la fois réaliste et précis du peintre des *Bretonnes en prières*.

Quant au *Murillo*[2] de notre collaborateur L. Lefort, c'est l'édition amplifiée de l'étude qui a paru dans la *Gazette*, avec un catalogue très complet de l'œuvre du maître, et des illustrations plus nombreuses.

L'éditeur a donné à cette savante monographie l'extérieur pimpant d'un livre d'étrennes, mais on ne s'y trompera pas : l'ouvrage mérite mieux qu'un succès éphémère de nouvel an, il a sa place marquée dans toutes les bibliothèques d'art.

A. de L.

LIBRAIRIE DELAGRAVE



Notre collaborateur et ami, M. Henry Havard, dont nous ne pouvons nous empêcher d'admirer l'infatigable ardeur, vient de commencer sous ce titre : *Les Arts de l'Ameublement*, une collection de petits manuels historiques et techniques, dont la publication par la maison Ch. Delagrave sera accueillie avec reconnaissance par tous ceux, et le nombre en est grand, qui désirent acquérir des notions exactes et pratiques sur les arts qui entrent dans notre mobilier. Ces manuels de vulgarisation étaient depuis longtemps réclamés; chose à peine croyable, à une époque où tant de gens se préoccupent des questions d'ameublement et de décoration, ces petits ouvrages didactiques n'existaient pas. M. Havard a songé à combler cette lacune. Nul n'était mieux qualifié pour une telle besogne que l'auteur de l'*Art dans la Maison* et du *Dictionnaire de l'Ameublement et de la Décoration*, cette œuvre colossale qu'il vient d'achever sans faiblir.

La série complète comprendra douze volumes in-12[3], de format élégant, imprimés avec luxe, sur beau papier et dans un joli cartonnage, qui est lui-même un modèle de bon goût. Les trois premiers volumes qui viennent de paraître sont consacrés

1. L'*Enfant Jésus*, 1 vol. in-4°. Reliure élégante. — Prix : 15 francs.
2. *Murillo et ses élèves*, 1 vol. in-8. — Prix, broché : 6 francs.
3. Prix de chaque volume, cartonné : 2 fr. 50.

à la *Menuiserie*, à l'*Orfèvrerie*, à la *Décoration;* les trois suivants, la *Serrurerie*, l'*Horlogerie*, la *Tapisserie*, verront le jour en avril prochain ; les autres, les *Bronzes d'art et d'ameublement*, l'*Ébénisterie*, la *Faïence*, la *Porcelaine*, la *Verrerie* et les *Styles*, s'échelonneront à intervalles réguliers et trois par trois. L'entreprise, on le voit, sera menée rapidement. Nous avons à peine besoin de dire que M. Havard a apporté dans la rédaction de ces petits volumes la même conscience, le même soin, le même souci d'information précise, la même ingéniosité de synthèse, la même clarté d'exposition didactique que dans les magnifiques et coûteux ouvrages qui ont fondé sa réputation. L'éditeur, d'autre part, n'a rien négligé pour que les volumes de cette Bibliothèque de l'Ameublement, malgré leur prix infime, constituent par l'impression, le choix des papiers, l'élégance et la netteté des gravures de véritables petits bijoux et comme une excellente « leçon de choses ».

La librairie Delagrave, une des grosses maisons de Paris, se présente cette année avec un bagage fort bien fourni. Si elle n'a pas édité de livre d'art au sens propre du mot, elle a du moins fait œuvre de goût et d'art en plusieurs de ses publications.

Floréal[1] est un fort beau volume, qui sera certainement un des succès de l'année. Le texte est de M. Armand Silvestre, le poète de toutes les lyres. C'est à la fois la lyre tendre et la lyre joyeuse, que l'auteur de *Grisélidis* a fait vibrer ici. La scène se passe sous le Directoire, en l'an de grâce 1799, à ce moment fugitif où la France, débarrassée du cauchemar de la Terreur, se reprend à vivre, à rire, à aimer. M. Georges Cain a multiplié sur ce joli thème les plus gracieuses fantaisies de son aimable talent : délicieuses fleurs du printemps courant dans les marges, scènes coquettes que de jeunes femmes animent de leurs gracieuses et excentriques toilettes. Tout cela est rendu à perfection par l'héliogravure et les douceurs veloutées du tirage en taille-douce. M. Jules Claretie, dans sa préface, a eu raison d'appeler ce charmant ouvrage : « la poésie d'une fin de siècle ».

La même librairie publie une nouvelle édition de la *Chevalerie* de M. Léon Gautier, ouvrage couronné à l'Académie du grand prix Gobert. Les illustrations sont de M. Luc-Olivier Merson[2]. Dans un tout autre ordre d'idées le volume *Autour du Globe*[3], de M. Eggermont, mérite d'attirer l'attention. Tout ce qui est voyage est à l'ordre du jour. Le présent volume, enrichi de vues pittoresques très soignées, de plans et de cartes, embrasse les États-Unis et le Canada. Nous espérons que M. Eggermont, après nous avoir mis si bien en goût, n'en restera pas là.

M. Delagrave, qui a tant fait pour l'instruction primaire, n'oublie pas les enfants. Voici le joli volume de Sixte Delorme, les *Dix doigts de Jean Ruthé*, illustré par Jacques Wagrez : une histoire forézienne pleine d'accent et de couleur; le *Cabaret du Puits sans vin*[4], par Louis Morin, un de nos meilleurs humoristes, avec de pétillants dessins de l'auteur, gravés en noir et en couleurs, et une charmante couverture qui, à elle seule, donnerait envie d'acheter le livre ; le volume de 1891 du *Saint-Nicolas;* et les *Douze Métiers de Pierrot*, avec les amusantes compositions de Jean Geffroy.

1. *Floréal*, par Armand Silvestre; illustré de 54 compositions de Georges Cain et de morceaux de musique de Jules Massenet. Un vol. in-4°. — Prix : 50 francs.

2. Un vol. in-8°. — Prix : 25 francs.

3. Un vol. in-4°. — Prix : 25 francs.

4. Un vol. in-8°. — Prix : 10 francs.

ANCIENNE MAISON QUANTIN (May et Motteroz, directeurs).

Après la surproduction de ces dernières années, la librairie d'art subit comme un temps d'arrêt. Nous souhaitons que cet arrêt soit momentané. La librairie d'art a, d'ailleurs, à Paris, un trop riche et trop puissant outillage pour qu'il en soit autrement. La crise, s'il y a crise, n'est que passagère, ayons-en la confiance. La vieille et renommée maison Quantin a subi cette année le sort commun. Dans l'ensemble d'ouvrages d'un intérêt très varié qu'elle offre aujourd'hui au public pour ses étrennes, il n'y a, à proprement parler, aucun livre d'art. Ceci ne veut pas dire que l'art soit étranger aux publications de luxe entreprises par les directeurs de cette importante librairie, mais il n'est plus, pour le moment, au premier plan. Après les grands efforts d'une période de fièvre, il convient de se recueillir et de voir d'où vient le vent. Sage résolution que nous aurions mauvaise grâce à critiquer.

Les amateurs de livres élégants trouveront dans le bagage qu'on leur offre de quoi satisfaire les goûts les plus divers. C'est, au premier rang, une œuvre inconnue de la jeunesse d'Alexandre Dumas fils : *Un cas de rupture* [1], illustré par M. Courboin. Cette dissertation humoristique et psychologique a été écrite vers 1852, puis laissée dans l'oubli par coquetterie d'auteur ; elle méritait d'être remise au jour dans une édition luxueusement parée. M. Eugène Courboin, dont on connaît le talent vigoureux et original, parfois un peu gros, mais toujours très vivant, a été chargé de ce soin. Les cent compositions qu'il a exécutées, à l'aquatinte, au crayon, au fusain, à la plume, pour cette édition, ont été reproduites en fac-similé, par l'eau-forte et les procédés de l'héliogravure en taille-douce. Toutes ces gravures ont été tirées dans des tonalités différentes harmonieusement combinées. Le texte, imprimé après coup sur l'estampe, est très adroitement mêlé à tous les jeux de l'illustration. Livre de curieux, tiré à petit nombre, qui s'adresse à ceux qui aime les ragoûts un peu épicés du modernisme.

La *Confession d'un enfant du siècle* [2], illustrée de dix compositions de Jazet gravées par Abot, s'adresse aux mêmes bibliophiles. Le livre, comme on sait, appartient au plus pur romantisme de 1830. La fantaisie délicate de M. Jazet, s'est efforcée de faire revivre la physionomie de l'époque par les costumes et les détails du mobilier et de franchir l'espace qui nous sépare de ces temps si lointains qu'ils semblent déjà appartenir à un autre âge.

Après ces deux ouvrages spéciaux, à tirage limité, en voici deux autres qui visent un public plus étendu : la *Tunisie* [3], de M. Charles Lallemand, qui fait suite à *Tunis et ses environs*, de l'an passé, et *Autour de Paris* [4], de M. Louis Barron, qui est le complément nécessaire du *Paris* d'Auguste Vitu. Le volume de M. Lallemand est illustré de cent cinquante aquarelles imprimées en couleurs, où défilent,

1. *Un cas de rupture*, par Alexandre Dumas. Un vol. in-4°, illustré par E. Courboin. Tirage de luxe à 1,000 exemplaire. — Prix : 60 francs.

2. *La Confession d'un enfant du siècle*, par Alfred de Musset, un vol. in-8°, illustré de compositions de Jazet gravées par Abot. Tirage à 750 exemplaires. — Prix : 50 francs.

3. La *Tunisie*, texte et aquarelles imprimées en couleurs par M. Charles Lallemand. Un vol. in-4°. — Prix : 35 francs.

4. *Autour de Paris*, par M. Louis Barron; illustrations de Fraipont. Un vol. gr. in-4°. — Prix : 25 francs.



LE ROI RENÉ ET SA FEMME JEANNE DE LAVAL

(Gravure tirée de « l'Histoire de France » de Victor Duruy.)

comme dans un gai kaléidoscope, la vie, les mœurs, les costumes, l'architecture, le pittoresque de ce merveilleux pays; il aura tout le succès de son aîné, d'autant que les nouvelles aquarelles de M. Lallemand ont été rendue par des procédés d'une exactitude plus délicate et imprimées avec plus de légèreté. La Tunisie est encore un pays peu connu, et, pour certaines régions, comme celles d'Ellez, de Maktar, de Sbiba et d'El-Djem, si riches en ruines antiques, le livre de M. Lallemand aura tout l'attrait d'un voyage de découvertes. Il en est de même des riches oasis de Gabès, de Djérid et de Nefta, de la Khroumirie et de ses forêts, de la plantureuse Medjerdah et de ses vignobles.

Autour de Paris décrit cet ensemble de localités si intéressantes qui forment la ceinture de la capitale dans les départements de la Seine, Seine-et-Oise, Seine-et-Marne, Aisne et Oise. Encore un voyage de découvertes à travers un pays presque inconnu, malgré la célébrité de certains centres d'excursions, comme Saint-Germain, Versailles, Compiègne, Chantilly, Rambouillet. Quoi de plus curieux à parcourir, et de moins banal, que le Valois, par exemple, avec ses admirables paysages, ses villes pittoresques, ses trésors archéologiques? Quoi de plus imprévu que les vallées agrestes de l'Orge, de la Bièvre, de l'Yvette? Voilà ce que fait défiler sous nos yeux la plume alerte de M. Louis Barron, et les vifs et spirituels dessins de M. Fraipont, l'illustrateur attitré de ces sortes de promenades où l'art se mêle en justes doses au pittoresque.

D'un tout autre genre est le volume consacré au *Palais de Justice de Paris*[1]. La presse judiciaire parisienne a voulu faire connaître à tous ceux qui s'intéressent aux choses de la justice, le monument dans lequel elle est rendue et le monde qui s'agite dans son palais, monde spécial, étrange et grouillant, où se mêlent tous les extrêmes, où se coudoient les sommités de l'intelligence et les misères physiologiques, où se heurtent en un conflit incessant les passions contraires, où l'éternelle tragédie de la vie pleure à côté de l'éternelle comédie. C'est ce monde original que les auteurs du *Palais de Justice de Paris* ont révélé au public, dans une suite de tableaux pleins de vérité et de mordant. Si le livre échappe un peu à notre compétence par son sujet, il y appartient par le nombre et la nature des illustrations, qui sont souvent fort réussies.

Citons encore : la *France sous Louis XV* et les *Deux Révolutions d'Angleterre*, par deux universitaires éminents, MM. Carré et Sayous ; les séries de la *Bibliothèque d'éducation* et de la *Bibliothèque enfantine*, pour les enfants, divers albums d'images, notamment l'amusante séries des *Images enfantines*, dont le succès a été si grand et qui amusent aussi bien les grandes personnes que les enfants. La jeunesse et l'enfance ont, d'ailleurs, été toujours particulièrement bien traitées à la Librairie Quantin, qui a su réaliser fort heureusement trois conditions indispensables pour cette catégorie d'acheteurs : l'agréable, l'utile et le bon marché.

Rappelons enfin la collection des élégants guides-albums de Constant de Tours, aux abondantes illustrations, qui promènent le désœuvré à travers la Bretagne, la Normandie, la Suisse et la Belgique.

1. *Le Palais de Justice de Paris, son monde et ses mœurs*, par la presse judiciaire parisienne, avec préface d'Alexandre Dumas. Un vol. in-8°, illustré de 150 dessins inédits. — Prix : 20 francs.

LA LIBRAIRIE PLON ET Cie.

Nous sommes un peu embarrassés, pour faire ici la part qui lui revient à l'excellente Librairie Plon qui, bien que prudente en ses tentatives, nous a cependant habitués, chaque année, à la saluer dans quelque beau livre d'art. Les livres qu'elle vient de publier ne sont guère de notre domaine, et, malgré l'intérêt palpitant des *Mémoires du général Marbot*[1], dont le succès a été comme une traînée de poudre, malgré le charme des *Contes de ma grande sœur* et de la *Neuvaine de Colette*, nous n'en pouvons guère parler, du moins au point de vue du texte. Il faut pour quelques-uns l'intervention de l'image pour que nos éloges trouvent où se prendre.

La *Neuvaine de Colette*[2], par Mme Jeanne Schultz, est illustrée à ravir par ce pauvre Émile Bayard, qui vient tout récemment de mourir en Égypte, et dont la verve très française et très pimpante était si fort goûtée du public mondain auquel elle s'adressait. La *Neuvaine de Colette* restera, assurément, une de ses œuvres les plus achevées. Ses légers lavis ont le délicat *sfumato* du rêve. Il a une grâce charmante, une grâce *blonde*, si je puis dire, qui n'est qu'à lui, et bien moderne. S'il ne serre pas volontiers la physionomie dans son caractère aigu et personnel, il sait toujours approprier le type général au mouvement de la scène qu'il veut rendre et qu'il choisit dans le texte en véritable illustrateur. C'est de l'art discret, fin, distingué, en complète harmonie avec l'exquise prose du roman de Mme Jeanne Schultz. Il y a enfin dans les compositions d'Émile Bayard une entente infiniment habile des ressources qu'offrent les procédés de la gravure directe. Les *similis* de la *Neuvaine de Colette* ont une fraîcheur et un éclat que ne pourrait atteindre la meilleure gravure sur bois.

Les *Contes de la grande sœur*[3] sont illustrés de dessins en couleurs de Mme Marie Seymour Lucas, gravés en couleurs. La même maison a publié aussi un très amusant album de Caran-d'Ache, *A la découverte de la Russie*, sur un texte de M. Nick Benar. Le talent humoristique de M. Caran d'Ache est maintenant trop connu pour qu'il soit nécessaire d'en faire l'éloge.

Même à l'approche des étrennes, les choses graves ne doivent pas perdre leurs droits, et nous nous ferions scrupule de quitter la librairie Plon sans avoir appelé l'attention des lecteurs de la *Gazette* sur le très utile et très beau travail que vient d'accomplir notre collaborateur, M. Henri Bouchot, et qui était depuis si longtemps attendu par tous les chercheurs et tous les curieux : l'*Inventaire des dessins exécutés pour Roger de Gaignières et conservés aux départements des Estampes et des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale*[4].

Tout le monde connaît l'immense service rendu aux arts par l'infatigable Gaignières qui, en un temps où l'on se souciait bien peu de l'archéologie, entreprit

1. Un certain nombre d'exemplaires des *Mémoires du général Marbot* sont mis en vente, en vue des étrennes, dans une reliure d'amateur, au prix de 32 francs les 3 volumes.
2. *La Neuvaine de Colette*, par Mme Jeanne Schultz ; illustration par Émile Bayard. Un vol. in-8. — Prix : 15 francs.
3. Un vol. in-8°. — Prix : 6 francs.
4. Deux volumes in-8° de 500 pages chacun.

la tâche colossale de relever par le dessin tous les monuments de la France « singuliers pour l'histoire et la généalogie des familles princières ».

La collection de documents graphiques qu'il amassa ainsi à la fin du XVIIe siècle est encore aujourd'hui, après la disparition de tant de témoignages originaux, la meilleure et la plus riche source de renseignements que nous ayons sur une foule d'œuvres de sculpture et de peinture du Moyen Age et de la Renaissance. Ce qui nous est parvenu de la collection de dessins et d'aquarelles formée ainsi par Gaignières, ne comprend pas moins de 7,321 numéros. Un adroit voleur en fit passer une partie à la Bibliothèque d'Oxford, au milieu du dernier siècle; mais ces dessins détournés ont été copiés aux frais du gouvernement français. L'inventaire descriptif dressé par M. Bouchot, et complété par une excellente table, permettra désormais de tirer de ce merveilleux fonds toutes les ressources qui peuvent servir aux travaux des érudits. En ce faisant, M. Bouchot aura mérité la reconnaissance de tous les amis de l'art français.

LIBRAIRIE GEORGES DECAUX.

En gourmet, nous avons réservé pour finir l'*Antoine Watteau* [1] de notre ami Paul Mantz, que M. Georges Decaux vient de reprendre à la *Gazette* pour l'éditer dans un superbe volume augmenté de précieuses gravures hors texte. Faire l'éloge de l'auteur et de sa magistrale étude, serait ici chose bien superflue. Nos lecteurs ont pu s'apercevoir, comme nous, que notre illustre collaborateur avait dressé un monument incomparable et définitif à la gloire du plus séduisant de nos peintres. Plus qu'une statue, c'est le monument durable, où revit le maître adoré « qui a su apprendre au monde ce que vaut le sourire de la France ».

L. G.

1. *Antoine Watteau*, par Paul Mantz. Un vol. in-8°, illustré de nombreuses reproductions dans le texte et de 17 reproductions hors texte; tirage de luxe. — Prix : 20 francs.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.

Le Rédacteur en chef gérant : *LOUIS GONSE.* — IMPRIM. DE LA PRESSE, 16, rue du Croissant, Paris, J. CUSSET

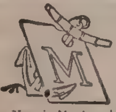


FÉRAL, peintre-expert

GALERIE DE TABLEAUX DE MAITRES

ANCIENS ET MODERNES

54, Faubourg Montmartre, 54



E. MARY & FILS

26, rue Chaptal, PARIS

FOURNITURES pour Peinture à l'Huile, l'Aquarelle, le Pastel, le Dessin et le Fusain, la Peinture Tapisserie, la Barbotine; le Vernis-Martin, la Gravure à l'eau-forte, etc. — Nouveau fixatif J.-G. VIBERT pour l'Aquarelle.

ARTICLES ANGLAIS

Seuls représentants de la Maison CH. ROBERSON et C de Londres.

ORFÈVRERIE D'ARGENT ET ARGENTÉE

CHRISTOFLE ET Cie

56, rue de Bondy, 56, Paris

Orfèvrerie. GRAND PRIX à l'Exposition de 1878

Maison de vente à Paris, dans les principales villes de France et de l'étranger.

EM. PAUL, L. HUARD & GUILLEMIN

Libraires de la Bibliothèque Nationale

(Anc. Maisons SILVESTRE et LABITTE, fondées en 1791)

28, RUE DES BONS-ENFANTS, 28

Livres rares et curieux. — Achats de Bibliothèques au comptant. — Expertises. — Rédaction de Catalogues. — Commissions.

SALLES DE VENTES AUX ENCHÈRES

ESTAMPES ANCIENNES ET MODERNES

LIVRES D'ART

Architecture, Peinture, Sculpture et Gravure.

RAPILLY, 53 bis, quai des Grands-Augustins

CATALOGUE EN DISTRIBUTION

AUTOGRAPHES ET MANUSCRITS

ÉTIENNE CHARAVAY

ARCHIVISTE-PALÉOGRAPHE

4, rue de Furstenberg

Achat de lettres autographes, ventes publiques, expertises, certificats d'authenticité. Publication de la *Revue des Documents historiques* et de l'*Amateur d'autographes*.

A. BLANQUI

Médaille *Industries d'Art* décernée par le Congrès annuel des architectes français 1888.

MEUBLES, BOISERIES, TENTURES

MARSEILLE, 8, rue Cherchell

HENRI DASSON & Cie

SCULPTURE, BRONZES ET MEUBLES D'ART

Grand Prix à l'Exposition de 1889

106, rue Vieille-du-Temple, PARIS

HARO FRÈRES

PEINTRES-EXPERTS

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES

14, rue Visconti, et 20, rue Bonaparte

EMBALLAGE

(Maison fondée en 1760)

CHENUE & Fils

Spécialité d'emballage et transport d'objets d'art ET DE CURIOSITÉ

5, rue de la Terrasse, 5

(Boulevard Malesherbes)

HENRI STETTINER

ACHAT & VENTE

D'OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉ

Antiquités et Tapisseries

7, rue Saint-Georges, 7

BEURDELEY

ÉBÉNISTERIE, BRONZES & SCULPTURE D'ART

OBJETS D'ART ANCIENS

32, 34, rue Louis-le-Grand

Sceaux. — Imprimerie Charaire et fils.



416e Livraison. Tome septième. — 3e période. 1er Février 1892.

Prix de cette Livraison : 10 francs.

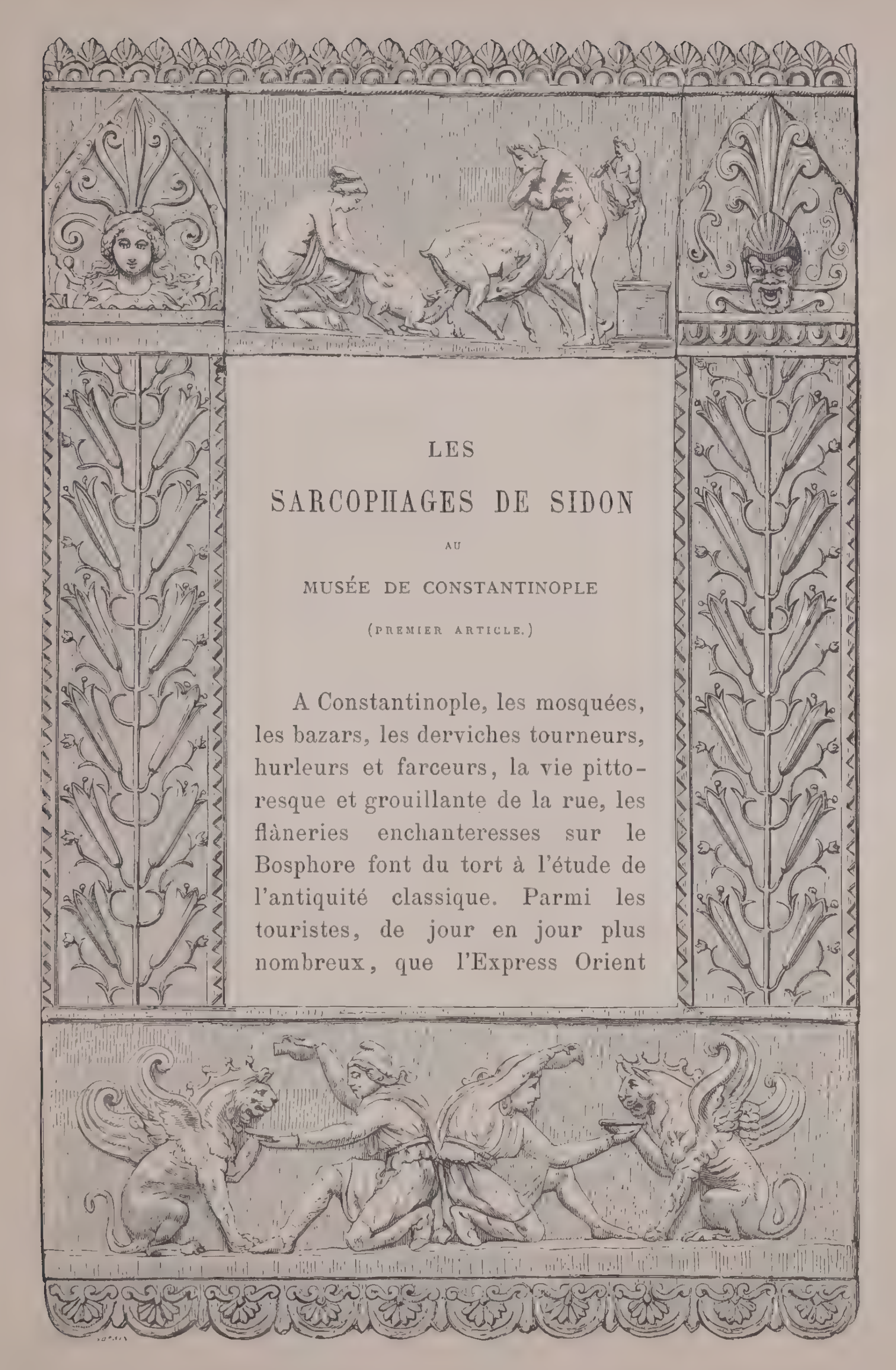
(Voir au dos de cette couverture les conditions d'abonnement.)

LIVRAISON DU 1er FÉVRIER 1892.

TEXTE

GRAVURES

La gravure LE BOUFFON, doit être placée à la page 402 de la livraison de Novembre 1891.



LES

SARCOPHAGES DE SIDON

AU

MUSÉE DE CONSTANTINOPLE

(PREMIER ARTICLE.)

A Constantinople, les mosquées, les bazars, les derviches tourneurs, hurleurs et farceurs, la vie pittoresque et grouillante de la rue, les flâneries enchanteresses sur le Bosphore font du tort à l'étude de l'antiquité classique. Parmi les touristes, de jour en jour plus nombreux, que l'Express Orient

débarque sur la rive de la Corne d'Or, beaucoup se croient quittes envers le passé gréco-romain pour avoir jeté un regard hâtif et distrait sur les bas-reliefs de l'obélisque de Théodose et sur le serpent de Platées. On peut compter ceux qui prennent la peine d'entrer au petit Musée d'antiquités, modestement caché derrière les murs du Vieux Sérail; bien des voyageurs instruits en ignoraient même, il y a peu de temps, l'existence. Et cependant, le *Musée impérial ottoman*, avec l'École des Beaux-Arts qui lui est annexée, méritait bien une visite, même avant ses dernières acquisitions, ne fût-ce que pour l'édifice qui l'abrite depuis 1875. *Tchinili-Kiosk*, le « kiosque aux faïences », n'est pas seulement le premier monument érigé à Constantinople par les Turcs après la conquête, c'est encore un des bijoux les plus exquis de l'architecture ottomane. Son porche, décoré de carreaux de faïences multicolores qui s'enchevêtrent comme les cubes d'une mosaïque, est digne de rivaliser avec les admirables niches de la Mosquée Verte de Brousse, où un grand artiste anonyme a fixé pour jamais, dans une chaude pénombre, les fleurs de son rêve d'émeraudes. Dans les salles, dans les vestibules, sous le péristyle, et jusque dans les caves et le jardin, s'entasse, déjà fort à l'étroit, une riche collection d'antiquités grecques, romaines et orientales. On y trouve un peu de tout : fragments de marbre et de bronze, sarcophages, terres cuites, hideux colosses chypriotes, stèles palmyréniennes, cylindres assyriens, blocs chargés d'inscriptions grecques, latines, coufiques, hétéennes. Mais dans ce fouillis, qui s'enrichit et se classe de jour en jour, il y a, même pour le simple amateur qui ne se pique pas d'archéologie, des morceaux de premier ordre : tels l'Hercule de Guéridjé, l'Artémis de Lesbos, les statuettes de Myrina et de la Troade, et par-dessus tout les magnifiques fragments de deux athlètes en bronze, provenant de Tarse.

Cependant, quel que soit le mérite de toutes ces œuvres et de bien d'autres, qu'on trouvera décrites soit dans le *Catalogue* de mon frère, soit dans des monographies plus récentes, leur intérêt, pour l'artiste et le *dilettante*, sera désormais complètement éclipsé par celui des sarcophages grecs rapportés en 1887 de Saïda par Hamdy Bey, directeur du Musée impérial. Cette acquisition hors de pair a classé du coup le Musée de Constantinople parmi les quatre ou cinq sanctuaires privilégiés où l'on peut étudier avec le plus de fruit l'art grec classique. Au dévot de Phidias, de Praxitèle et de Scopas, le voyage de Constantinople s'imposera dorénavant comme celui de Londres, de Rome, d'Athènes ou d'Olympie.

I

L'histoire de cette découverte capitale a déjà été racontée partiellement au public français; il ne sera pas inutile cependant de la rappeler en quelques mots aux lecteurs de la *Gazette*.

On savait depuis longtemps que les environs de la ville moderne de Saïda, — qui occupe une faible partie de l'emplacement de l'antique Sidon, métropole de la Phénicie, — étaient, suivant l'expression de M. Renan, une véritable mine d'antiquités. La nécropole de la vieille cité, au lieu de se concentrer, suivant l'usage gréco-romain, dans une localité déterminée et restreinte, est dispersée dans toute l'étendue des faubourgs et de la banlieue, aujourd'hui couverts de jardins et de vergers; partout où le grès calcaire friable, appelé *ramlé* dans le pays, affleurant presque à la surface du sol, se prêtait à l'excavation de ces chambres funéraires, où les Phéniciens aimaient à déposer leurs morts, il y a des chances, en creusant à une profondeur suffisante, de mettre la main sur quelque sépulture antique. D'ailleurs, comme les mêmes caveaux ont servi indéfiniment aux générations successives, aux religions et aux civilisations diverses qui ont défilé sur le sol de la Phénicie, il n'est pas rare de rencontrer côte à côte, dans le même hypogée, une gaine de momie égyptisante, un sarcophage gréco-romain et un cippe chrétien. On est confondu à la pensée des résultats qu'auraient fournis à l'histoire et à l'archéologie des fouilles méthodiques entreprises en temps utile sur ce sol privilégié. Malheureusement la nécropole de Sidon, comme tant d'autres, a été livrée depuis des siècles à l'exploitation brutale et inintelligente des chercheurs de trésors d'abord, plus tard des brocanteurs d'antiquités, qui sont particulièrement nombreux et actifs dans ces parages. L'immense majorité des tombes qu'on y découvre aujourd'hui ont été dès longtemps violées, éventrées, mises au pillage. Sans doute ces dévastations n'ont pas été toujours infructueuses, et il est probable que beaucoup de précieux objets qui ornent les vitrines des collections publiques ou particulières n'ont pas d'autre origine; mais les fouilleurs clandestins ont le double tort de détruire ou de dépecer les objets d'un transport difficile, et de dissimuler soigneusement la provenance des dépouilles qu'ils revendent aux marchands européens : de là un préjudice irréparable pour l'art, dont ils font disparaître les monuments les plus considérables, et

pour la science, qu'ils privent de ces renseignements précis sur l' « état civil » des antiquités, sans lesquels il n'y a pas d'archéologie sérieuse.

Au mois de janvier 1855 le hasard fit découvrir, dans une partie de la nécropole de Sidon appelée *Magarat Abloun*, presque à fleur de terre, le beau sarcophage qui renfermait les restes d'Eschmounazar, fils de Tabnit, roi des Sidoniens. Ce monument, jusqu'alors unique, décoré d'une longue inscription phénicienne, passa, grâce à la libéralité du duc de Luynes, dans les salles orientales du Louvre, dont il est aujourd'hui l'un des plus beaux ornements. Il excita au plus haut degré la curiosité des savants par les problèmes qu'il soulevait et notamment par celui de sa date, sur laquelle les opinions différaient singulièrement. Ce fut en grande partie dans l'espoir de rencontrer des monuments analogues, qui livreraient la clef de ce mystère chronologique et éclaireraient tout le long passé de la Phénicie, que le gouvernement impérial confia à M. Ernest Renan, en 1860, l'importante mission dont les résultats sont consignés dans le magnifique ouvrage intitulé *Mission en Phénicie*.

A Sidon, où les fouilles, dirigées par de Dr Gaillardot, se prolongèrent pendant quatre ans (1861-1864), la mission ouvrit vingt-sept caveaux et en retira une importante série de sarcophages en forme de gaines de momies auxquels M. Renan a donnné le nom d'*anthropoïdes*[1]. Ces sarcophages, où l'on peut suivre l'influence progressive de l'art grec sur les vieilles formes de l'art oriental, ont un réel intérêt archéologique ; mais aucun d'eux n'est à proprement parler une œuvre d'art : on peut s'en convaincre en étudiant les spécimens que M. Renan en a rassemblés au Louvre. De plus, aucun ne porte la moindre inscription phénicienne, aucun n'est le frère tant désiré du sarcophage d'Eschmounazar. Après comme avant la mission, d'ailleurs si fructueuse, de M. Renan, le mystère restait entier et l'éminent savant ne rapporta de son voyage qu'un seul chef-d'œuvre : la *Vie de Jésus*.

C'est d'un autre côté qu'allait venir la lumière, et le hasard devait réussir là où la méthode la plus circonspecte, mise au service de la science la plus pénétrante, avait échoué. Au commencement de 1887, un certain Mehmed Chérif, propriétaire d'un terrain stérile appelé *Ayaa*, et situé à l'est de Saïda, à 1,550 mètres environ de la mer, entreprit des travaux dans sa propriété à l'effet d'en extraire des

1. *Mission en Phénicie*, p. 412.

pierres à bâtir. Le 2 mars il venait annoncer au *caïmakam* turc qu'il avait découvert l'orifice d'un puits antique, d'une profondeur de 13 mètres, qui paraissait aboutir à un caveau contenant des sarcophages. L'ingénieur du vilayet, Béchara Effendi, aussitôt prévenu, se rendit sur les lieux et procéda à une première reconnaissance : il ne tarda pas à constater que l'on était effectivement en présence d'un véritable hypogée composé, comme la plupart des anciennes constructions de ce genre à Sidon, d'un vestibule central donnant accès à une série de chambres funéraires, dont l'entrée avait été successivement murée. Ces chambres, au nombre de sept, ne renfermaient pas moins de dix-sept sarcophages : les uns en calcaire, les autres en marbre noir ou blanc, quelques-uns décorés de sculptures presque intactes et en partie polychromes; ces monuments excitèrent l'admiration générale, même de fonctionnaires assez étrangers aux études archéologiques pour définir en ces termes une chasse d'Amazones, montées sur des quadriges : « Deux femmes qui courent après quatre chevaux. »

Le rapport de l'ingénieur Béchara[1], immédiatement transmis à Constantinople, y produisit une vive émotion. Hamdy Bey devina aussitôt l'importance de la nouvelle découverte, et, sans perdre un instant, se fit charger par la Sublime Porte d'une mission à Saïda, dont l'objet était de continuer les fouilles, d'extraire les sarcophages de leur cachette tant de fois séculaire, et de rapporter au Musée Impérial les pièces les plus intéressantes de la collection. Le 30 avril 1887 il arrivait à Sidon, accompagné de Démosthène Baltazzi Bey, inspecteur des antiquités du vilayet d'Aïdin; les travaux préparatoires commencèrent dès le lendemain. L'opération présentait des difficultés sérieuses en raison du poids considérable des sarcophages à extraire — le plus grand d'entre eux ne mesurait pas moins de 3^{m},30 de longueur et pesait près de 15 tonnes — et de la profondeur où ils étaient ensevelis. Il fallut pratiquer dans la roche calcaire un long tunnel en pente douce, assez large pour livrer passage aux plus grandes cuves et qui, partant du vestibule central de l'hypogée, débouchait dans un jardin voisin situé au niveau de la mer. C'est par ce tunnel que les sarcophages furent hissés les uns après les autres, les couvercles d'abord, les cuves ensuite; ces blocs énormes, déposés séparément et fixés sur des chariots en bois qui glissaient entre deux câbles, furent ensuite traînés à force de bras jusqu'au bord de la

1. Il a été publié en partie dans la *Revue archéologique*, 1887, II, p. 102 suivantes.

mer, où un radeau les attendait. Au cours de ces manœuvres, qui durèrent vingt-cinq jours, aucune sculpture ne fut endommagée, aucun fragment dérobé : les quelques soustractions de ce genre que l'on déplore ont eu lieu pendant les jours qui précédèrent l'arrivée d'Hamdy Bey ; encore une des têtes volées, parvenue entre les mains de l'ambassadeur de France à Constantinople, a-t-elle été aussitôt restituée au Musée. Puisse cet exemple trouver des imitateurs ! Hamdy et ses collaborateurs furent récompensés de leurs persévérants efforts non seulement par un plein succès, mais encore par la découverte inespérée d'un second hypogée, contigu au premier, et qui communiquait avec lui par une petite ouverture pratiquée par d'anciens violateurs. Dans cet hypogée, composé d'un puits à deux étages, soigneusement taillés, dormait, à une profondeur de dix mètres, sous un quadruple rempart de dalles colossales, un énorme sarcophage anthropoïde en *amphibolite* noire, chargé de caractères hiéroglyphiques et phéniciens : l'inscription phénicienne, immédiatement photographiée, fut déchiffrée par M. Renan et livra le nom de Tabnit, père d'Eschmounazar, roi de Sidon. C'est le 1er juin 1887 que ce vénérable monument a revu la lumière du jour, après plus de vingt-deux siècles passés dans le *schéol*.

Le 16 juin commença l'opération pénible de l'embarquement des sarcophages sur le navire de guerre l'*Assyr*, envoyé exprès de Beyrouth. Le plus grand de ces monuments — connu depuis sous le nom d'*Alexandre* — fut hissé en dernier lieu, et un coup de canon annonça aux habitants de Sidon que tout était terminé sans accident [1]. Arrivés à Constantinople, les sarcophages furent déposés provisoirement sous un abri de planches, dans la cour du Musée, et dès le mois de septembre on commençait la construction d'un pavillon spécial destiné à les héberger définitivement. En même temps, un sculpteur distingué, Osgan Effendi, professeur à l'École des Beaux-Arts, entreprenait de remettre à leurs places les centaines de petits fragments de marbre, anciennement ou nouvellement détachés, qu'on avait recueillis autour des différents sarcophages et soigneusement étiquetés en vue de cette restauration. Je puis certifier qu'il s'est acquitté de cette tâche délicate avec une conscience et une habileté hors ligne.

La construction du nouveau pavillon, arrêtée à deux reprises par un hiver rigoureux, était achevée dans ses parties essentielles

1. Voir *Revue archéologique*, 1888, I, p. 77.



Gazette des Beaux Arts — Hel. & Dujardin

[illegible]

[illegible] av. J.C. _ Musée de Constantinople)

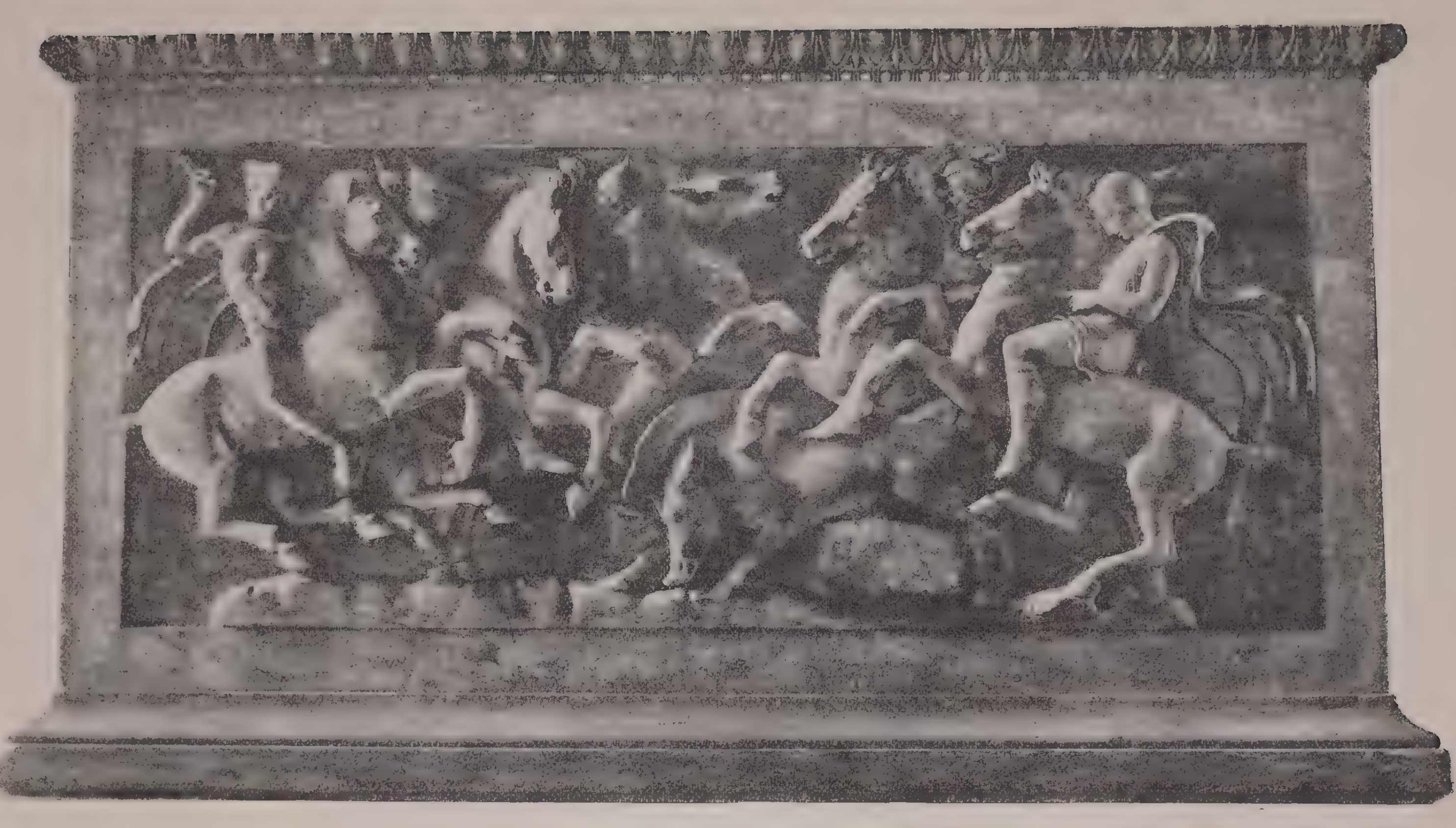
en 1889; la décoration intérieure, qui est de style grec, n'a été terminée qu'en 1891. L'édifice a 64 mètres de façade; on y accède par un escalier et un portique à colonnes. Le rez-de-chaussée se compose de deux grandes salles contiguës, où le jour pénètre largement par quatre côtés. C'est là que les sarcophages, délivrés de leurs gaines de bois, guéris de leurs blessures et posés sur des socles de granit bien isolés les uns des autres, sont désormais accessibles à tous les regards. Leur nombre a été grossi en 1888 de cinq nouvelles recrues, découvertes dans le voisinage du premier hypogée, et que Hamdy Bey est allé lui-même chercher à Sidon.

Je manquerais à tous mes devoirs si je ne saisissais ici l'occasion, que je retrouverais difficilement ailleurs, de rendre pleine justice à l'homme éminent à qui reviennent en si grande partie le succès et l'honneur de cette campagne archéologique. Son nom, qui n'est inconnu d'aucun de ceux qui s'intéressent au progrès des études d'antiquité, mérite d'être retenu avec reconnaissance par le grand public. Hamdy Bey est certainement l'une des physionomies les plus intéressantes et les plus originales de l'Orient musulman; ce n'est pas assez dire qu'il est le plus charmant des hôtes, — celui qui écrit ces lignes en parle par expérience, — et le plus Parisien des Turcs. La civilisation européenne n'est pas chez lui un simple vernis superficiel, hâtivement acquis et plus vite dépouillé, comme cela se rencontre trop fréquemment; il a su s'en imprégner complètement, sans cesser pour cela (et qui lui en ferait un reproche?) d'être bon musulman et Turc patriote.

Fils d'un des hommes d'État les plus respectés de la Turquie, l'ancien grand vizir Edhem Pacha, Hamdy a passé à Paris quinze ans de sa jeunesse, fréquentant le monde, les ateliers et les musées. Il y acquit, avec une connaissance parfaite de notre langue et de nos mœurs, un talent de peintre dont les Parisiens, s'ils l'ont oublié, pourront, je l'espère, refaire la connaissance au prochain Salon. Je ne connais que par ouï-dire ses portraits officiels, mais ce que je puis affirmer *de visu*, c'est que ses tableaux de genre, ses scènes d'intérieur, ses vues de mosquées et de *turbés*, révèlent une rare prestesse de main, un don d'observation très juste, un sentiment personnel du pittoresque et de la lumière : ce n'est pas ici l'Orient flamboyant de nos romantiques, ni l'Orient par trop spirituel de Gérôme; c'est la Turquie de 1892 prise sur le vif, croquée de verve, dans son mélange déconcertant d'ancien et de moderne, d'Asie et d'Europe, d'oripeaux nationaux et de complets de la *Belle Jardinière*, de *féridjés* pudiques et

de bottines à talons Louis XV. Ces tableautins sont des documents d'une sincérité absolue, dont chacun a son prix, et à qui la nationalité de l'auteur ajoute un intérêt piquant en même temps qu'elle leur confère un certificat d'authenticité.

Artiste doublé d'un lettré, administrateur et diplomate de race, Hamdy Bey était naturellement désigné pour présider au relèvement des études artistiques et archéologiques en Turquie. Après un stage assez prolongé au ministère des Affaires étrangères, où il exerça, si je ne me trompe, des fonctions analogues à celles de notre introducteur des ambassadeurs, il recueillit en 1881 la succession du Dr Dethier, le fantasque directeur du Musée Impérial. Cette fois on avait mis, comme disent les Anglais, *the right man in the right place.* Tout était à faire ou à peu près : le Musée à sortir de son chaos, le service des antiquités à organiser dans les provinces, le goût et la culture des beaux-arts à ranimer dans un milieu où les préjugés d'une dévotion étroite, l'apathie et le manque de ressources ont neutralisé jusqu'à présent tant de précieux éléments de progrès. Hamdy Bey s'est voué corps et âme à cette œuvre d'organisation et d'éducation nationale. Les résultats obtenus en dix ans, si incomplets qu'ils soient, témoignent hautement de son activité, de son esprit d'ordre et de sa persévérance. Le Musée, méthodiquement classé, a été pourvu d'un catalogue scientifique qu'il ne reste plus qu'à tenir à jour. A côté du Musée, et comme dans son ombre, Hamdy a créé de toutes pièces une École des Beaux-Arts, où des élèves arméniens, bulgares, grecs, turcs même s'initient, sous la direction de professeurs étrangers ou *rayas*, aux premiers éléments du dessin, de l'architecture, du modelage et de la peinture; les plus avancés vont, à partir de cette année, avec des bourses de voyage, perfectionner leur éducation artistique à Paris. L'École possède une bibliothèque naissante et une belle collection de plâtres, où l'on remarque notamment d'excellents moulages des sculptures de Pergame. Quant au service des antiquités, certes je ne prétends pas défendre le principe de la loi du 9-21 février 1884 qui, aggravant les dispositions des règlements antérieurs, interdit sous des peines sévères l'exportation et même l'appropriation de toutes les antiquités découvertes sur le territoire de l'empire ottoman : il semble que cette loi draconienne ne soit guère de nature à encourager les gouvernements étrangers à des fouilles importantes et coûteuses, dont ils ne retireront que l'honneur; d'autre part les fouilleurs clandestins se trouvent en quelque sorte incités à mutiler les œuvres d'art, qu'il est d'autant



FRAGMENT D'UN SARCOPHAGE LYCIEN.
(Musée de Constantinople.)

plus facile de faire sortir sous le manteau que le volume en est moins considérable. Tout cela est vrai, et cependant il faut reconnaître que, dans la pratique, Hamdy Bey a su bien des fois atténuer par une application intelligente les rigueurs de cette loi, qui n'est d'ailleurs pas exclusivement son œuvre. Si la pénurie du budget turc ne lui a pas permis d'entreprendre lui-même des fouilles dispendieuses, en revanche, les savants, les archéologues étrangers ont toujours trouvé auprès de lui un accueil libéral et une protection efficace; il a stimulé par ses instructions, par sa présence, le zèle et la vigilance des autorités provinciales; il a donné l'exemple, dans les hautes sphères, de l'intérêt le plus actif pour les choses archéologiques, n'hésitant pas à se transporter lui-même en 1883 à Nimroud-Dagh, au fond de la Commagène, en 1884 à Pergame, en 1885 à Ægæ en Éolide, en 1891 à Magnésie et à Lagina. Grâce à cette intervention incessante, il a préservé bien des œuvres d'art d'une mutilation imminente dont les menaçaient l'ignorance des populations ou l'avidité des spéculateurs : c'est grâce à lui que les marbres d'Iasos n'ont pas été murés dans la jetée de Bebek ; c'est grâce à lui surtout que les sarcophages de Sidon, au lieu d'être dispersés aux quatre coins de l'Europe ou même dépecés et vendus au détail, ont été conservés, rétablis dans leur intégrité et réunis comme les membres d'une même famille, à l'abri des injures du temps et des hommes, dans cet incomparable pavillon où j'ai passé pour ma part quinze des plus heureux jours de ma vie.

II

Les lecteurs de la *Gazette* n'attendent pas de moi, à cette place, une description des vingt-deux sarcophages qui constituent le « trésor de Saïda », encore moins une étude approfondie de toutes les questions archéologiques qui s'y rattachent. Ce double examen fait l'objet d'un ouvrage spécial, actuellement sous presse [1], et pour lequel le directeur du Musée de Tchinili-Kiosk a bien voulu accepter ma collaboration. Tout ce que je puis faire ici, c'est de donner une

1. *Une nécropole royale à Sidon*, par Hamdy Bey et Théodore Reinach. Un volume de texte in-4° et un album in-folio jésus de 50 planches environ (Leroux, éditeur). Le premier fascicule paraîtra le 1er mars 1892; prix pour les souscripteurs, 40 francs, pour les non souscripteurs, 50 francs.

idée générale de ces intéressants monuments et de fixer la place qu'ils sont destinés à occuper désormais dans l'histoire de l'art antique.

Les sarcophages rapportés de Sidon en 1887 et 1888 se divisent en deux classes bien distinctes : l'une comprend les sarcophages de style égyptien, en forme de gaines de momies, que nous avons déjà désignés sous le nom d'*anthropoïdes;* l'autre, les sarcophages de style grec. Des premiers, nous avons peu de chose à dire, sinon que le plus intéressant d'entre eux, celui de Tabnit, ne doit pas être seulement considéré comme un représentant du *style* égyptien, mais comme une œuvre égyptienne proprement dite, que les hasards de la maraude et du commerce ont fait échouer en Phénicie. La même observation s'applique d'ailleurs au sarcophage jumeau, celui d'Eschmounazar, et à un troisième sarcophage du même genre découvert également à Ayaa. Ces monuments, comme l'a montré M. Maspero après Mariette, appartiennent à une famille de gaines extraites d'une carrière égyptienne dont l'exploitation n'a commencé qu'à l'époque de la domination perse ; ils ont servi primitivement de sépulture à divers personnages égyptiens. A la suite d'une commotion violente, probablement de la reconquête de l'Égypte par Artaxerxès Ochus, plusieurs de ces gaines se trouvèrent jetées sur le marché; trois des mieux travaillées finirent par arriver à Sidon où elles furent jugées assez belles pour recevoir les dépouilles mortelles du roi Tabnit, de son fils Eschmounazar et d'un troisième personnage de la même famille. Sur le sarcophage d'Eschmounazar on prit la précaution de gratter l'ancienne inscription hiéroglyphique qui en attestait la destination primitive; sur celui de Tabnit on l'a laissée subsister, de sorte qu'aucun doute ne peut plus s'élever sur la « désaffectation » de ce monument funéraire : de pareilles profanations, qui nous choquent à bon droit, ne répugnaient pas plus aux idées des anciens que celles des piédestaux de statues, qui changeaient si souvent d'étiquettes suivant les vicissitudes de la politique et les fluctuations de la flatterie populaire. Disons tout de suite qu'il y a de bonnes raisons de croire que les rois Eschmounazar et Tabnit ne sont pas antérieurs à l'époque des Ptolémées, c'est-à-dire au IIIe siècle avant notre ère; c'est à cette époque aussi que je rapporterais volontiers la plupart, sinon la totalité, des autres sarcophages anthropoïdes en pierre calcaire, de fabrication phénicienne, qui peuplaient les nécropoles de Sidon.

Pas plus que les sarcophages de Tabnit et d'Eschmounazar, les

sarcophages de style et de marbre grec trouvés à Ayaa ne sont le produit d'un art indigène. Si l'hellénisme, c'est-à-dire le goût des choses grecques, avait pénétré à Sidon dès le IVe siècle, nous savons par les inscriptions qu'encore en plein IIIe siècle un Phénicien qui voulait se procurer une statue un peu soignée était obligé de s'adresser à Rhodes. A plus forte raison en eût-il été ainsi à l'époque plus reculée d'où datent les plus beaux de nos sarcophages. La vérité est que ces monuments ont été les uns exécutés sur commande par des artistes étrangers, les autres, arrachés de leur emplacement primitif à la suite de cataclysmes politiques inconnus ; transportés par le commerce à Sidon, ils y ont été ré-utilisés après coup comme les gaines égyptiennes dont nous venons de parler : ce sont des cercueils d'occasion, mais dont le choix fait honneur au goût éclairé des princes ou des grands de Sidon.

Tous ces sarcophages, il est vrai, ne sont pas ornés de bas-reliefs où intervient la figure humaine ; tous n'en sont pas moins des œuvres d'art accomplies. Ce qui distingue précisément le sarcophage grec du sarcophage romain, dont plus d'un millier d'exemplaires encombrent les musées d'Italie, c'est que chez ce dernier le bas-relief est tout, la forme du monument rien, ou peu de chose. Supprimez par la pensée la scène mythologique qui remplit sa face extérieure et parfois la déborde, vous n'avez plus qu'une cuve de marbre informe, bonne à renvoyer au praticien. Au contraire le sarcophage grec, destiné le plus souvent à être exposé en plein air et vu de tous les côtés, est essentiellement une œuvre d'architecture ; elle vaut par elle-même, par la juste proportion des parties, l'élégance des lignes, la netteté des profils et des moulures ; la décoration plastique, si admirable qu'elle soit parfois, n'est qu'un accessoire qui peut manquer ou se réduire à quelques rinceaux, à une frise purement ornementale, sans que le monument lui-même cesse de satisfaire l'esprit et de charmer l'œil. La forme constante de ces sarcophages est celle d'un temple : le mort qui repose dans la cuve en marbre n'est-il pas un héros, presque un dieu ? Mais si l'artiste a reproduit dans son aspect général le temple grec, le *naos* encadré de pilastres ou de colonnes, avec son entablement robuste, son fronton triangulaire et les tuiles de marbre de son faîtage, il s'est bien gardé d'en reproduire tous les détails ni même tous les rapports : l'art grec ignorait la superstition des copies mathématiques, dont la servilité infidèle trahit les œuvres qu'elle prétend traduire, et à force de conserver la lettre tue l'esprit. Chaque dimension possède en réalité son *canon* déterminé.

Les différents — dirai-je sculpteurs ou architectes? — de sarcophages n'ont pas manqué à cette règle élémentaire du goût; ils n'ont pas hésité, par exemple, à remplacer le soubassement du temple, avec ses marches et sa plate-forme, par un large socle au profil heureusement combiné de lignes courbes et verticales.

Quatre seulement de nos sarcophages sont pourvus d'une décoration sculpturale complète, mais ces sculptures appartiennent à ce que l'art grec nous a laissé de plus achevé; et ce qui leur ajoute un prix particulier, c'est qu'on ne connaissait jusqu'à présent *aucun* sarcophage grec datant, comme ceux-ci, de la plus belle époque de l'art.

Le plus ancien, en toute apparence, de ces chefs-d'œuvre est un sarcophage du type appelé *lycien*, parce qu'il ne s'est rencontré jusqu'à présent que dans la province de Lycie, où des centaines de spécimens, pour la plupart affreusement mutilés, jonchent encore les campagnes désertes de cette Suisse asiatique. Il se compose d'une cuve allongée, dont les faces ont une forme trapézoïdale bien accusée, et d'un couvercle massif, presque aussi important que la cuve elle-même; la section de ce couvercle — et c'est là ce qui caractérise ce genre de monuments — présente une forme ogivale, et le sommet en est ordinairement surmonté d'une crête longitudinale en forme de parapet, qui a péri dans notre exemplaire. Le sarcophage proprement dit s'élevait sur un haut piédestal à degrés qui servait lui-même de sépulture aux membres inférieurs de la famille, esclaves, serviteurs libres, affranchis. Bien entendu, ce piédestal encombrant n'a pas été transporté à Sidon par le marchand de curiosités qui vendit à un roi philhellène ce tombeau somptueux : on le retrouvera peut-être un jour, debout à sa place, dans quelque ruine lycienne, levant tristement au ciel son front découronné.

Le sarcophage de Constantinople est sculpté sur ses quatre côtés. Les bas-reliefs des façades — c'est-à-dire des petits côtés — sont divisés naturellement en deux registres, correspondant à la cuve et au couvercle. Ceux de la cuve sont consacrés à des combats de Centaures : d'un côté, deux Centaures se disputent une biche; de l'autre, un épisode célèbre du combat des Centaures et des Lapithes, la mort de l'invulnérable héros Cénée, enterré sous les rochers et les amphores amoncelées. Sur les tympans ogivaux du couvercle, on voit deux couples d'animaux fantastiques, vigilants protecteurs du repos suprême, affrontés dans cette attitude quasi héraldique familière à l'art archaïque et dont les lions de Mycènes offrent en

Grèce le plus ancien exemple : d'une part deux griffons, de l'autre deux sphinx déployant leurs grandes ailes tutélaires, figures admirables par la calme noblesse de la pose et l'expression attendrie des visages. Quant aux compositions latérales, elles ont pour sujets l'une une chasse au lion par des amazones, montées sur deux quadriges, l'autre une chasse au sanglier par un groupe de cavaliers de différents âges. Nous reproduisons ici une phototypie de la dernière composition; si imparfaite que soit cette traduction, elle suffit pour faire apprécier le style de ces magnifiques ouvrages. Elles sont contemporaines, comme le révèle déjà le choix des sujets, de la décoration du Parthénon, c'est-à-dire de Phidias et de son école. L'exécution est assurément inférieure en quelques points — les chevaux, par exemple, ont des formes plus anguleuses, des têtes plus lourdes, un modelé moins vivant, moins souple que sur la frise des Panathénées; — mais la hauteur d'inspiration est pareille, pareille aussi la grâce robuste et svelte de ces corps nus d'éphèbes, leur expression calme parmi les mouvements les plus violents; l'air circule librement au milieu de ces bras, de ces jambes et de ces torses enchevêtrés, un vent léger soulève les draperies flottantes. L'art du bas-relief a déjà atteint ici sa perfection; il fera autrement, il ne fera jamais mieux; la symétrie des compositions, l'exacte correspondance des sujets opposés ne rappellent, ce semble, les lois sévères de l'archaïsme que pour mieux faire ressortir combien la main et l'esprit de l'artiste émancipé savent se jouer avec les règles traditionnelles. Cette œuvre appartient incontestablement à la deuxième moitié du ve siècle, à l'époque où la Lycie, tributaire d'Athènes, s'ouvrait de toutes parts à l'influence vivifiante de l'art attique, soit en copiant ses chefs-d'œuvre, soit en lui demandant des artistes : la longue frise de l'hérоôn de Trysa, récemment rapportée à Vienne, est un autre exemple de cette influence, bien que la valeur artistique et la conservation en soient moindres que celles de notre tombe.

Le monument que nous avons appelé « Sarcophage des Pleureuses » est de date un peu plus récente que le sarcophage lycien. Il appartient aux premières années du IVe siècle, à cette époque de transition entre l'art de Phidias et celui de Praxitèle où l'histoire de la sculpture ne signale aucune étoile de première grandeur, mais toute une constellation d'artistes bien doués et respectueux de leur art. C'est encore dans l'école attique contemporaine que l'auteur anonyme de ce tombeau a cherché ses modèles; les dix-huit admirables figures de

femmes qui décorent le pourtour de la cuve offrent dans les attitudes, dans le traitement des costumes, dans les proportions « matronales », les analogies les plus frappantes avec les plus anciens bas-reliefs funéraires, si justement célèbres, du Céramique d'Athènes. Ce sont les sœurs d'Hégéso et de Démétria. L'idée de ce chœur de douces gardiennes, veillant autour du cercueil où repose leur maître et leur ami, cette idée en elle seule est un trait de génie dans sa simplicité expressive. Et comme les colonnes ioniques marient heureusement leurs formes gracieuses avec les charmantes silhouettes de femmes debout ou appuyées contre la balustrade! Comme l'artiste a su varier les poses, les gestes, les sobres et chastes plis des draperies, sans jamais sortir de son thème unique : une tristesse sereine, ennoblie par un rayon d'en haut, également éloignée de la froide impassibilité et de l'exubérance des douleurs barbares! Quel chapitre ajouté à l'histoire de l'expression des sentiments dans la statuaire antique! Quelle leçon de goût et d'émotion concentrée donnée à nos sculpteurs modernes!

Le reste de la décoration sculpturale de ce merveilleux tombeau n'offre pas moins d'intérêt. La frise inférieure qui enveloppe le socle représente une chasse où une centaine de petits personnages, pleins de vie et de mouvement, luttent avec des cerfs, des ours, des sangliers et d'autres bêtes féroces : sujet bien approprié, paraît-il, au caractère du défunt, puisqu'on a trouvé, reposant avec lui, les ossements de ses quatre levriers favoris. Quatre sphinx couronnent les angles du couvercle en guise d'acrotères. Les tympans des frontons encadrent deux groupes de trois pleureuses, couchées autour du tertre funéraire. Enfin, l'on remarquera sur notre héliogravure une sorte de balustrade qui, par une disposition jusqu'à présent unique, fait tout le tour du toit et passe derrière les frontons. Sur ses deux grandes faces se déroulent deux cortèges funéraires exactement semblables, où l'on voit le sarcophage à couvercle arrondi, tel qu'on l'a souvent rencontré en Phénicie, s'acheminant vers le champ des morts sur un chariot traîné par quatre chevaux. Il y a là l'observation d'une coutume toute particulière, absolument étrangère aux mœurs de la Grèce continentale, où le mort était toujours porté au tombeau la face découverte, sur le lit funèbre qui avait servi au premier acte des funérailles, la *prothesis*.

Les deux autres sarcophages qui complètent cette série de chefs-d'œuvre ne figurent point parmi nos illustrations : le premier, malgré la haute qualité artistique de ses bas-reliefs, qui représentent

différentes scènes de la vie d'un dynaste oriental, — la chasse au lion, l'essayage du quadrige, le banquet funèbre, — a été exclu parce que le marbre, exposé à l'humidité d'un caveau mal joint, effrité par l'action séculaire de dépôts calcaires et d'infiltrations, a perdu son épiderme et sa délicatesse; les contours seuls se sont conservés, le détail du modelé a disparu; ce n'est plus que l'ombre d'un chef-d'œuvre, et on le jugerait mal sur la reproduction à petite échelle que nous pourrions seule donner ici.

Quant au quatrième sarcophage, le plus important de tous, et que la crédulité orientale, presque excusable dans son enthousiasme, a baptisé lors de sa découverte du nom de « tombeau d'Iskander », nous nous réservons de le présenter à un jour prochain aux lecteurs de la *Gazette* avec les développements que comporte ce monument unique à tous égards dans l'histoire de l'art. Il suffira de rappeler ici que sur les six compositions qui le décorent, quatre représentent incontestablement des batailles ou chasses d'Alexandre le Grand, et nous offrent au milieu d'une mêlée tumultueuse de combattants perses et hellènes, de morts et de blessés, de chevaux et de bêtes fauves, quatre portraits de ce roi, exécutés peut-être à très peu d'années de sa mort. En outre, tandis que, sur nos autres sarcophages, il ne reste que des traces assez peu importantes de la décoration polychrome, qui était le complément obligé de toute œuvre de sculpture grecque, nous avons ici de véritables tableaux en relief, où l'œuvre d'un grand sculpteur, doublé d'un peintre habile et presque méticuleux, subsiste à peu près intacte dans la vivacité de ses colorations harmonieuses : qu'on se figure la *mosaïque d'Issus* traduite en marbre par un Dalou d'il y a deux mille ans et coloriée par un digne émule des artistes qui peignaient de si fraîches nuances les adorables figurines de Tanagre !

III.

La découverte des sarcophages de Sidon marque une date dans les études d'art antique. Si elle a fait moins de bruit de par le monde que telle autre laborieuse conquête des archéologues occidentaux, obtenue à grand renfort d'ouvriers, d'années et de millions, il ne faudrait pas en conclure qu'elle constitue un moindre événement : l'importance d'une découverte artistique ne se mesure pas à la peine ni à l'argent qu'elle a coûtés, mais à l'accroissement qu'elle



Gazette des Beaux-Arts. Héliog. Dujardin.

FRAGMENT DU SARCOPHAGE DES PLEUREUSES

Musée de Constantinople

Imp. A. Clément

apporte à nos connaissances et à nos jouissances. Or, que l'on passe en revue la longue série des œuvres de la plastique grecque qui sont venues, depuis vingt ans, enrichir soit les musées d'Occident, soit ceux de la Grèce, on n'en trouvera aucune, sauf l'*Hermès* de Praxitèle, qui doive occuper désormais une aussi grande place que nos sarcophages, je ne dis pas seulement dans nos manuels d'archéologie mais, ce qui est autrement important, dans l'éducation artistique des générations futures.



HAMDY BEY

(Directeur du Musée impérial de Constantinople.)

Certes, je ne méconnais pas le puissant intérêt qui s'attache aux poteries de Troie et de Mycènes, l'attrait mystérieux des statues archaïques d'Athènes, de Délos, ou du temple d'Apollon Ptoïos en Béotie, la grandeur et la puissance des frontons d'Olympie et de la *Gigantomachie* de Pergame; mais en définitive, si l'on tire le bilan archéologique de toutes ces œuvres, qu'y trouvera-t-on? Les bégaiements naïfs de l'enfance, la préciosité d'une adolescence un peu mièvre, la lourdeur d'un art provincial encore mal dégagé de ses lisières, ou enfin les beautés, expressives sans doute, mais théâtrales et déjà académiques, d'un art sans conviction qui s'achemine vers son déclin. Rien de tout cela ne se rapporte à l'âge d'or de la

statuaire grecque, à cette période si brève, mais unique entre toutes, dans l'histoire de l'art, que jalonnent les noms lumineux de Phidias, de Polyclète, de Praxitèle, de Scopas et de Lysippe.

C'est à cette époque, que si peu de monuments intacts et complets représentent encore dans nos musées, qu'appartiennent les sarcophages de Sidon. Or, par une bonne fortune vraiment unique, et qu'explique à peine un concours de circonstances historiques encore obscures, ces sarcophages, quoique trouvés au même endroit, dans la même fosse, s'échelonnent néanmoins à travers cette période de cent cinquante ans, de manière à en marquer les diverses étapes ; ils font défiler successivement devant nos yeux l'art du Parthénon, l'art du Céramique d'Athènes, et l'art du Mausolée d'Halicarnasse, et tout cela non dans des exemplaires frustes et lacérés où la sagacité des archéologues s'évertue, trop souvent en vain, à reconstituer les groupes dissociés, les membres épars et les couleurs évanouies, mais dans des compositions presque entières où, sauf quelques rares mutilations, dues à d'antiques violateurs ou à l'injure de l'humidité, tous les corps ont gardé leurs têtes et leurs extrémités, tous les marbres leur poli et leur finesse, parfois même la polychromie des reliefs toute sa fraîcheur.

Étrange coïncidence ! Au moment même où l'Égypte nous restitue coup sur coup plusieurs chefs-d'œuvre de la littérature grecque, l'*Antiope* d'Euripide, la *République athénienne* d'Aristote, les discours d'Hypéride et les *Mimes* d'Hérondas, — voici que la Phénicie voisine nous rend à son tour d'admirables échantillons de la sculpture hellénique à son apogée. Elle nous rend non pas seulement des frises, mais des fresques, non pas seulement un peu de Phidias et de Scopas, mais encore un reflet contemporain et à peine affaibli de l'art du divin Apelles !

THÉODORE REINACH.

(La suite prochainement.)

UNE FAMILLE D'ARTISTES HOLLANDAIS

LES CUYP

(DEUXIÈME ARTICLE [1])

ALBERT CUYP.



JACOB Gerritsz Cuyp n'avait eu qu'un enfant, mais c'est à lui qu'est due la célébrité de la famille. La monographie la plus étendue qui eût paru sur Albert Cuyp avant l'étude de M. G.-H. Veth, était la notice publiée par le Dr J. Van Vlooten et dont Houbraken, Immerzeel et Kramm avaient fourni les principaux éléments. La date de naissance, 1605, donnée par Houbraken, devenait impossible à soutenir après la découverte faite de la date de naissance du père de l'artiste en 1594 et de celle de son mariage, le 13 novembre 1618. C'est encore aux heureuses recherches de M. Veth, dans les archives paroissiales, que nous devons l'indication positive de l'époque où est né Albert Cuyp, époque qu'il faut reculer de 15 ans, jusqu'au mois d'octobre 1620. Il est probable que dès son enfance il reçut les enseignements de son père; mais à part quelques-uns de ses portraits, il n'a jamais daté ses tableaux. Cependant l'inexpérience et les analogies qu'on y remarque avec la manière de P. Molyn et de Van Goyen et par conséquent avec celle de Jacob Gerritsz, permettent de distinguer quelques-uns de ses premiers

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. VI, page 5.

ouvrages. D'ordinaire le trait de l'esquisse y est resté visible, l'aspect est presque monochrome et les colorations se réduisent à quelques frottis légers de couleurs transparentes, rehaussés çà et là dans les lumières par des touches plus empâtées. Le Musée de Berlin possède deux de ces paysages primitifs (n 861 et 861 G), des *Vues de dunes* d'une tonalité assez pâle et dans lesquelles le feuillé des arbres est exprimé par un gribouillage timide et uniforme. Les personnages sont assez gauchement posés, mais déjà les ciels grisâtres montrent une souplesse de ton et une délicatesse de modelé qui semblent de bon augure. Un *Paysage montagneux*, du Ryksmuseum, qui nous paraît aussi une œuvre de jeunesse, mais un peu postérieure, nous offre dans un ciel bleu pâle ces nuages colorés et noyés avec les fonds, que le peintre s'est plu à reproduire si souvent par la suite. Le même motif devait d'ailleurs être repris par lui et à peine modifié dans deux autres charmants paysages du Musée de Berlin (nº 861 B) et du Musée de Rotterdam (nº 67) : des vaches s'abreuvant vers le déclin d'une belle journée dans un cours d'eau bordé de rochers abrupts.

A l'exemple de son père, et plus que lui encore, Albert Cuyp s'est appliqué à peindre tout ce qui l'intéressait dans la nature. Mais si variées qu'aient été ses aptitudes, on ne saurait cependant le rendre responsable des attributions aventureuses de certains catalogues. C'est ainsi qu'au Musée d'Amsterdam, M. Bredius a restitué à un peintre peu connu, Simon Van Douw, un *Combat de cavalerie*, qu'on croyait être de Cuyp, et qu'il a reconnu la main de J.-B. Weenix dans un tableau de *Gibier mort* qui lui était également attribué. De même, avec le catalogue de Berlin, nous pensons que la *Nature morte* de cette collection (nº 861 F) et deux autres peintures du même genre inscrites sous son nom au Musée de Rotterdam (nºs 62 et 63), signées toutes trois des initiales A. C., sont en réalité du peintre de nature morte A. Coosemans, dont le Musée du Belvédère possède aussi un tableau [1]. Nous ne saurions, en tout cas, reconnaître la main de Cuyp dans ces pêches et ces raisins d'une facture molle et lourdement pénible. M. Bode tient d'ailleurs pour erronée l'opinion généralement admise autrefois que Cuyp, à ses débuts, se serait contenté de signer ses tableaux de ses seules initiales. Il croit, au contraire, que l'artiste y a toujours mis son nom entier, ainsi qu'on

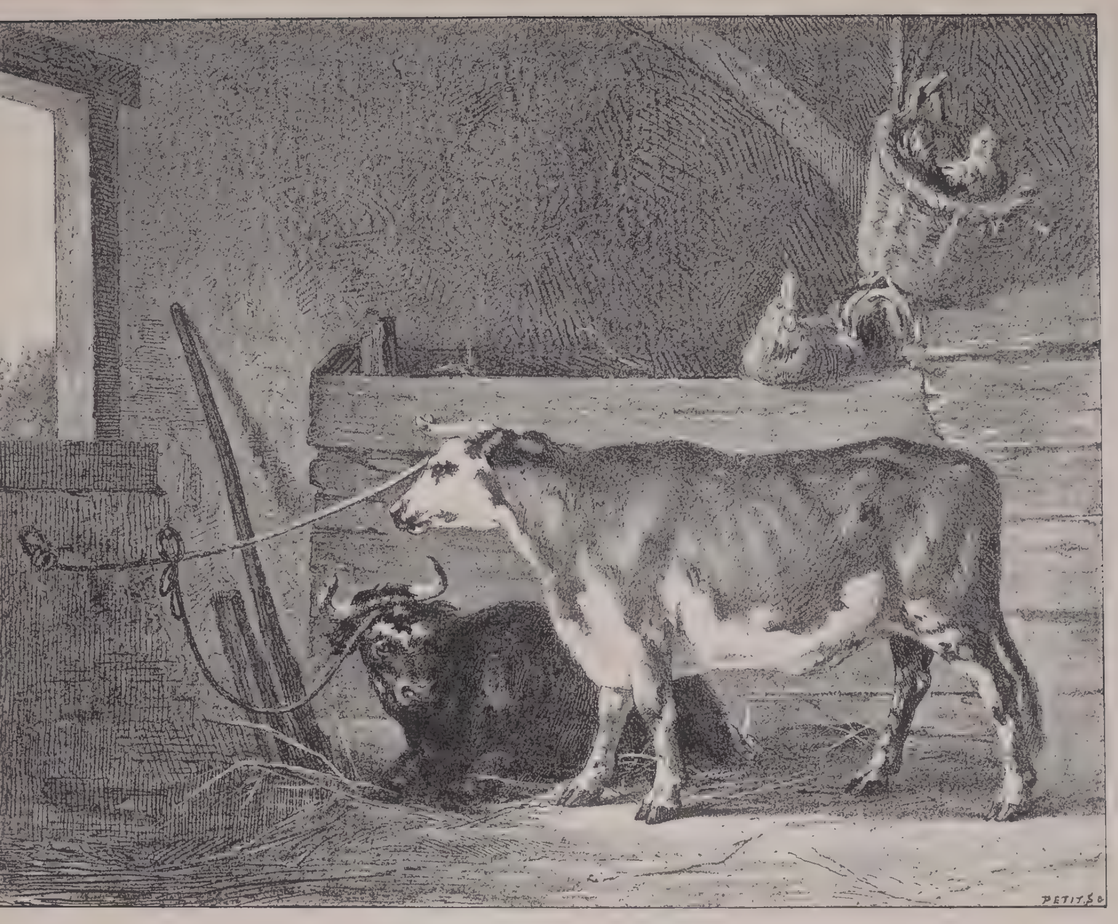
1. Au Musée de Lyon, une *Nature morte* attribuée à Cuyp n'est certainement pas non plus de lui, mais probablement d'A. Van Beyeren.

PAYSAGE MONTAGNEUX, PAR ALBERT CUYP.

(Ryksmuseum d'Amsterdam.)

peut le constater sur les productions mêmes de sa jeunesse, dont nous venons de parler. Il n'est pas inutile de remarquer cependant que Cuyp a certainement peint des *Natures mortes*, et M. Bredius a découvert, dans un inventaire fait à Dordrecht en 1719, deux *Déjeuners* et une *Perdrix*, formellement désignés sous le nom de l'artiste. A Amsterdam d'ailleurs, chez Mme la douairière Backer de Wildt, nous trouvons une de ces natures mortes signée A. C., une écrevisse avec des raisins et des pêches, dont l'attribution à Cuyp est incontestable et, au Musée même de Rotterdam, à côté des tableaux de fruits plus que médiocres dont nous venons de parler, on peut voir signé des mêmes initiales, un peu différemment tracées, il est vrai, un *Gibier mort* (nº 64) avec un lièvre, des pigeons, des poules et d'autres oiseaux, dont la chaude et puissante tonalité, le lumineux éclat et la franchise d'exécution nous paraissent tout à fait dignes du maître. La perdrix que tient le garde-chasse dans la *Promenade du Louvre* (nº 106), aussi bien que les poissons si admirablement peints dans le *Portrait du sire de Roovère* au Musée de La Haye, témoignent de l'habileté qu'il avait acquise à cet égard. Des qualités semblables se retrouvent dans un *Coq et une Poule* (nº 65) placés au Musée de Rotterdam, non loin du *Gibier mort*, et signés également des mêmes initiales.

Ce Musée de Rotterdam est, du reste, très intéressant pour les études qu'il possède de Cuyp et nous pouvons nous y renseigner sur la façon dont le maître consultait la nature. Avec une *Tête de vache* (nº 66) largement traitée, d'une couleur très puissante et d'une facture à la fois expéditive et savante, nous y admirons plus encore une *Étude de chevaux dans une écurie* (nº 61). Ces deux chevaux, vus l'un de profil, l'autre de croupe, gris pommelés tous deux, sont exécutés avec une conscience scrupuleuse. La peinture très savoureuse est d'une pâte abondante, très habilement maniée, toujours dans le sens de la forme, et le dessin général des animaux se poursuit avec une singulière justesse, malgré la multiplicité des taches de leur robe. Les dégradations très délicates sont relevées çà et là par des accents d'une sûreté magistrale. A Dulwich-College nous trouvons aussi deux de ces études (nos 114 et 156) qui remplissaient Géricault d'admiration, une autre chez sir Richard Wallace, et deux encore chez le duc d'Aremberg, un *Cheval blanc* et un *Cheval noir* se faisant pendants, mais de valeur moindre. Faites évidemment pour son instruction, ces études devaient être fort utiles à l'artiste ; grâce à elles il acquérait peu à peu cette connaissance des allures du cheval qui

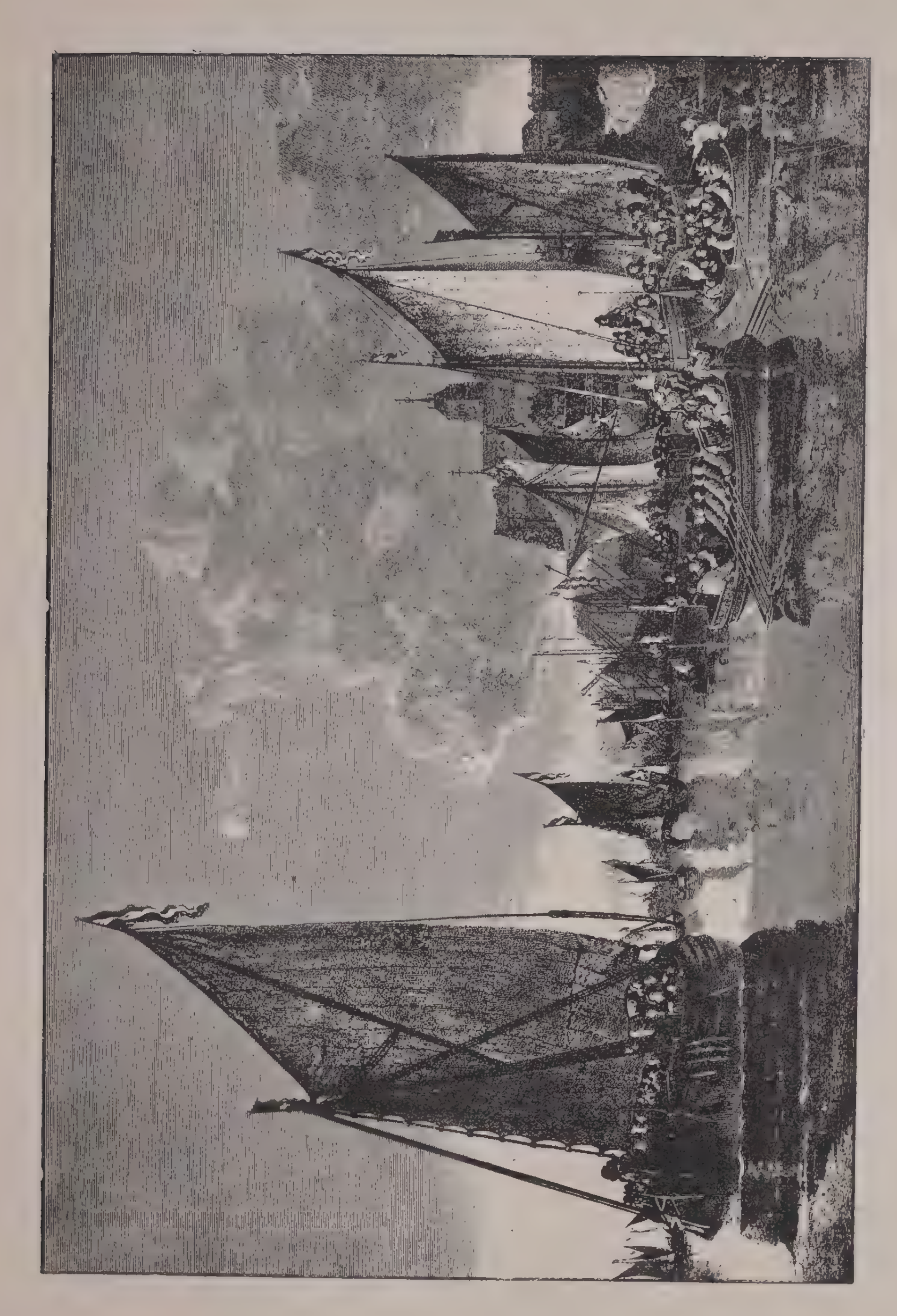


INTÉRIEUR D'ÉTABLE, PAR ALBERT CUYP.

(Musée de Bruxelles.)

faisait bientôt de lui le peintre de la société élégante de Dordrecht. Au dire d'Houbraken, un de ses tableaux en ce genre était surtout célèbre; c'est celui où il avait représenté les plus beaux chevaux de cette ville avec une telle vérité que l'on pouvait reconnaître chacun d'eux, et peut-être est-ce ce tableau : *Un Manège avec des cavaliers*, que possède le duc de Bedford. Au Musée de Bruxelles, un *Intérieur d'étable* avec un bœuf brun tacheté de roux et un bœuf noir couché nous paraît également avoir été peint d'après nature. Dans ce tableau, le coq juché sur la cloison qui partage en deux cette étable est une merveille de vérité, et les hérons, les canards, les oies et les pigeons que nous avons pu observer dans plusieurs tableaux de Cuyp nous prouvent la justesse avec laquelle il savait reproduire les formes et les attitudes de ces divers animaux. Il est certainement, à cet égard, supérieur à la plupart des peintres qui se sont fait une spécialité de la représentation des basses-cours. Au Musée d'Amsterdam, où Hondecoeter compte quelques-uns de ses ouvrages les plus vantés, le *Combat d'un coq et d'un dindon* par Cuyp (n° 66), que nous avons précédemment reproduit à l'eau-forte, permet de mesurer la distance qui sépare les deux artistes, le sens supérieur dont ce dernier fait preuve pour agrandir à sa façon le domaine d'un genre un peu secondaire. La lutte telle que Cuyp l'a imaginée est véritablement épique. Des becs et des ongles les deux combattants s'escriment à qui mieux mieux. Emportés par une fureur pareille, ils font voler autour d'eux les plumes qu'ils s'arrachent et tandis qu'une poule, témoin de la bataille, en attend l'issue avec émotion, une autre plus craintive s'enfuit effarée, loin de cette bagarre. La largeur du parti, la richesse des colorations, l'accord harmonieux entre les plumages des volatiles et le fond bleuâtre d'un ciel d'orage, sont ici d'un maître; Cuyp nous montre éloquemment que même en traitant les sujets les plus modestes, un grand artiste peut mettre sa marque à tout ce qu'il fait.

Le désir de manifester son habileté à peindre les animaux de toute sorte n'a cependant pas toujours aussi bien réussi à Cuyp. Nous citerons ici, comme la plus malheureuse de ses tentatives à cet égard, un *Orphée charmant les animaux*, qui fait partie de la collection du marquis de Bute. C'était là un sujet alors assez en vogue et que Jan Brueghel, Roelandt Savery et plus tard Paul Potter devaient traiter tour à tour; sans grand succès d'ailleurs, car dans ces divers tableaux la figure du personnage principal ne répond guère aux poétiques idées qu'éveille une semblable donnée. La composition de Cuyp est particulièrement grotesque, et l'on concevrait difficilement



LA MEUSE A MERWEEDE, PAR ALBERT CUYP.

une image aussi ridicule que cette traduction de la fable antique telle qu'il l'a comprise. Son Orphée, un gros bonhomme réjoui, aux traits vulgaires, couronné de lauriers et vêtu d'une jaquette avec un col blanc rabattu, racle son violon avec l'entrain d'un ménétrier de village, et derrière les animaux qui l'entourent, — un jeune chien pataud, des chats, un éléphant et un lièvre blotti sous les feuillages du premier plan, — on cherche involontairement à l'horizon le clocher de Dordrecht au fond de ce paysage très hollandais [1].

Comme son père, Cuyp devait aussi peindre des portraits, mais les œuvres peu nombreuses que j'ai pu voir de lui en ce genre, à la National-Gallery (datées de 1649), au Ryksmuseum, dans la collection Rothan, etc., ne me permettent guère d'exprimer le regret qu'elles soient assez rares [2]. L'agréable portrait exposé à la *Winter-Exhibition* en 1890 par lord Ashburton, me paraît être celui de l'artiste lui-même, une bonne et honnête figure, pleine et colorée. Le personnage bien posé est vêtu avec une élégante simplicité et les murailles blanches, ornées de quelques moulures et qui semblent celles d'une église — sur lesquelles il se détache, — confirmeraient assez la dénomination de cet ouvrage, Cuyp, ainsi que nous le verrons plus tard, ayant rempli des charges importantes dans plusieurs des communautés religieuses de Dordrecht. Mais, en général, les portraits du peintre, avec leur dessin un peu mou, leur expression indifférente et leur ressemblance assez vague, n'ont jamais ce caractère si fortement individuel que Jacob Gerritsz Cuyp arrivait à mettre dans la physionomie de ses visages. En revanche, Albert devait se montrer créateur dans un autre genre de peintures bien faites pour plaire aux riches amateurs de son époque. Nous voulons parler de ces portraits équestres, de dimensions moyennes, dans lesquels il a représenté les membres des familles patriciennes de sa ville natale. *Promenades à cheval, Haltes devant une auberge, Départs pour la chasse, Parties de pêche*, tels sont les motifs familiers au moyen desquels il a su varier ces sortes de portraits, trouvant dans ces diverses données l'occasion de nous montrer ses modèles paradant sur leurs montures. Les tur-

1. La collection de l'*Amalien-Stift*, à Dessau, possède une variante de cet *Orphée charmant les animaux* de Cuyp.

2. Il jouissait cependant d'une assez grande réputation à cet égard, et une gravure de S. Savery, accompagnée de vers latins de Saumaise, nous fait connaître un de ses meilleurs ouvrages en ce genre; c'est le portrait d'Andreas Colvius, pasteur de l'église gallo-belge de Dordrecht, peint en 1646, une figure maigre et intelligente, pleine de distinction. Nous ignorons ce qu'est devenu ce portrait.

bans, les bonnets à plumes dont Cuyp les affuble, leurs vestes de velours chamarrées d'or ou bordées de fourrures, avec leurs nuances parfois discordantes, les cimeterres et les yatagans passés à leur ceinture, toute cette défroque enfin qui nous rappelle les déguisements sous lesquels Rembrandt aimait à se poser en face de son miroir, ne nous donnent qu'une médiocre idée du goût du peintre et de ses concitoyens. Cuyp se prêtait à tous les caprices de ses clients sans parvenir à leur donner toujours une tournure bien élégante. Le type du cheval, alors en vogue, n'est pas non plus très heureux dans ces tableaux; peut-être l'artiste en a-t-il rendu l'apparence encore plus disgracieuse en exagérant la petitesse de sa tête busquée et la lourdeur de son épaisse encolure. Dans le tableau du Mauritshuis de La Haye, qui représente le *Sire de Roovère assistant à la pêche au saumon*, l'ordonnance est d'une gaucherie extrême. Ce seigneur raide et lourdaud huché sur son petit cheval, le terrain et le canal dont les lignes parallèles coupent la composition, les petits arbres symétriquement plantés sur les berges, la maison de campagne, vue de face, à laquelle ils aboutissent, tout cela est disposé suivant une perspective tellement enfantine et présente un aspect si déplaisant qu'on ne songe pas tout d'abord à admirer la qualité du ton, l'intensité des colorations sur le ciel et la beauté d'exécution de certains détails, surtout des poissons que viennent de capturer les pêcheurs.

A en juger par leur quantité, ces images étaient sans doute fort appréciées des contemporains de l'artiste, et au Louvre, en Angleterre, dans les collections privées ou publiques, on en rencontre de nombreuses répétitions. Elles attestent non seulement la réputation dont Cuyp jouissait, mais ses rapports avec les principales familles du pays. Les personnages les plus considérables tenaient à être ainsi peints par lui et au nom du sire de Roovère, à celui du prince d'Orange qui, à en croire la tradition, figurerait dans un de nos tableaux du Louvre, il faut joindre ceux des jeunes Michel et Cornelis Pompe Van Merdeervoort que, d'après un inventaire de 1749, Cuyp aurait représentés partant pour la chasse, et celui de Cornelis Van Beveren que l'on dit avoir été son ami. Peut-être ces relations avec les familles patriciennes du pays ont-elles donné naissance à la légende suivant laquelle l'artiste aurait fait de la peinture en amateur, sans chercher à tirer parti de son talent, légende que nous trouvons encore mentionnée dans plusieurs catalogues récents, dans celui de Dulwich-College entre autres. Ainsi que le fait observer M. Weth, il n'est guère probable, surtout dans

une ville aristocratique comme Dordrecht, que des gens formalistes et entichés de leur noblesse, près desquels le métier de peintre n'était certainement pas en grand honneur, auraient accepté des cadeaux du fils d'un simple bourgeois, comme était Cuyp. Le fait qu'en 1665 un certain B. Van Kalraet fut placé chez lui en apprentissage, fait rapporté par Houbraken, montre bien que Cuyp était encore à cette date regardé par ses concitoyens comme un peintre de profession.

Grâce à sa vie exemplaire et laborieuse, dont témoigne également Houbraken, notre artiste avait, du moins, hérité dans sa ville natale de l'estime dont son père y jouissait. Peu à peu même il l'avait accrue par la supériorité de son talent et par une dignité de caractère à laquelle tous rendaient hommage. Il avait, de plus, acquis une certaine aisance, car à la mort de ses parents, il s'était trouvé, comme leur fils unique, en possession de tout le bien qu'ils avaient amassé. Le mariage qu'il contracta assez tardivement en 1658, il avait alors 38 ans, devait encore lui faciliter l'accès de la haute société, car la femme qu'il épousait, Cornelia Boschman, fille d'un pasteur de Zwyndrecht, était depuis 1650 veuve d'un homme considérable, Johann van de Corput, décédé conseiller de l'amirauté en Zéelande. Cornelia qui de ce premier mariage avait eu un fils et deux filles était, sans doute, elle-même assez riche, et, dès 1659, Cuyp quittait la maison paternelle qu'il avait habitée jusque-là pour occuper, dans la Wynstraat, une installation plus spacieuse, possédée auparavant par J. de Corput. C'est là qu'au mois de décembre de cette même année, une fille était née aux deux époux, le seul enfant qu'ils dussent avoir et qui était inscrite sous le nom d'Arendina, sur les registres de l'église des Augustins.

Toujours épris de son art, Cuyp ne cessait pas de trouver des beautés nouvelles à la nature au milieu de laquelle il vivait. Les environs proches de Dordrecht lui fournissaient en abondance les motifs qu'il préférait et, jusqu'à la fin de sa carrière, il ne se lassa jamais d'y chercher ses inspirations. On voit qu'il s'intéressait à tous les détails de la vie rustique de cette aimable contrée et il excellait à en exprimer les scènes gracieuses et variées. Dans ces plaines immenses, coupées par d'innombrables cours d'eau, la vue s'étend au loin sans être arrêtée par aucun accident de terrain. Çà et là, un bouquet d'arbres, quelques chaumières et les troupeaux disséminés dans les prairies se détachent nettement sur l'horizon. Ainsi espacés parmi les vastes étendues des polders, ces animaux mettent seuls un peu de vie dans la campagne. C'est vers eux que se porte le regard,

autour d'eux que se concentre l'intérêt d'un paysage avec lequel s'harmonisent si bien leurs franches colorations et leurs tranquilles allures. A toute heure du jour, libres et nonchalantes, les vaches hollandaises errent à leur gré dans ces plantureux pâturages. Dispersées pour brouter, elles se réunissent, au moment du repos, au bord des fossés ou près des barrières où viennent les joindre les bêtes des clos voisins, poussées comme elles par je ne sais quel vague besoin de société. Tandis que s'écoulent, lentes et monotones, les heures de ces journées toujours pareilles, elles demeurent là, accroupies ou debout, sommeillant près de leurs compagnes ou se contemplant silencieusement dans une béate extase. Le voyageur qui parcourt la contrée est frappé par ce spectacle qui pendant longtemps le suit sur sa route, des deux côtés de la voie ferrée, ou le long des deux rives du fleuve sur lequel glisse doucement le bateau qui l'emporte.

ÉMILE MICHEL.

(*La fin prochainement.*)



UN IVOIRE BYZANTIN DU IXe SIÈCLE

REPRÉSENTANT LE COURONNEMENT DE L’EMPEREUR D’ORIENT LÉON VI



’AI reçu d’Orient les photographies d’un très précieux ivoire byzantin, sur lequel figure le portrait, inconnu jusqu’ici, de l’empereur Léon VI, le père du Porphyrogénète, l’aïeul du grand basileus Basile II. Ce monument est inédit. Les photographies m’en ont été envoyées d’une île de l’Archipel. Il m’est interdit de préciser davantage J’ai vainement tenté de faire acquérir cet ivoire par le Musée du Louvre ou le Cabinet des Médailles. Le prix qu’on demandait était trop élevé. J’ai dû me contenter de la permission qui m’a été accordée de faire passer ces très insuffisantes photographies sous les yeux de mes confrères de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Je me permets de les présenter aujourd’hui aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*, espérant qu’elles leur offriront quelque intérêt.

Cet ivoire consiste en une plaque de 10 centimètres de large sur 10 de haut et 2 d’épaisseur, du poids de 275 grammes, de couleur rougeâtre très foncée, sculptée sur ses deux faces et sur les deux côtés, lesquels sont à peine visibles sur les photographies. Sur l’une des faces est figuré, je l’ai dit, le couronnement d’un basileus par la Vierge, assistée de l’archange Michel; et ce qui donne à cette représentation une importance toute particulière c’est que le nom du prince figure dans l’inscription gravée au-dessus, puis que son effigie est traitée de telle sorte que nous sommes assurés d’avoir sous les yeux son portrait véritable. C’est donc là un monument historique

de premier ordre, un des bien rares portraits connus d'un basileus des IXe et Xe siècles, car ceux qui figurent sur les monnaies sont très insuffisants. En outre, cet ivoire est une œuvre d'art, un de



IVOIRE BYZANTIN DU IXe SIÈCLE.

(Face antérieure.)

ces rares objets de la fin du IXe siècle, qui sont demeurés comme de palpables témoignages de l'habileté des ouvriers constantinopolitains. Ce n'est certes pas encore le bel art du plein Xe siècle, tel qu'il apparaît, par exemple, sur l'admirable triptyque d'ivoire récemment acquis par le Musée du Louvre [1]; c'est quelque chose de beaucoup plus rude, de moins idéalisé, mais aussi de plus personnel, avec une certaine intensité de vie dans le rendu de la physionomie et du geste.

Je passe à la description des personnages figurés sur la plaque Trois sont sculptés sur chaque face, représentés en buste sous une

1. Voyez mon article de la *Gazette des Beaux-Arts,* avril 1891, page 294.

arcade supportée par deux colonnettes. L'arcade et le linteau de chaque côté portent une longue inscription. Entre le linteau et l'arcade sont sculptées de chaque côté trois arcades secondaires dont une médiane, plus élevée, recouvrant des voûtes en forme d'absides. L'abside médiane est ornée de trois fenêtres. — Le sommet de la plaque a été brisé, mais on voit que, sur les côtés du moins, elle se terminait par des ornements en forme de feuillages. La base est percée de trois trous qui paraissent avoir été pratiqués à une époque postérieure.

Sur la face antérieure le Christ barbu, bénissant de la main droite, tenant de la gauche, serré contre sa poitrine, le Livre des Évangiles, nimbé du nimbe crucigère, accosté des sigles accoutumées $\overline{IC}$ $\overline{XC}$, est placé entre les saints Paul et Pierre, tenant, l'un le volumen, l'autre l'épée, bénissant également de la main droite.

Sur la face postérieure, l'empereur est certainement la figure la plus intéressante, celle qui donne à cet ivoire toute sa valeur historique. On n'a qu'à comparer cette effigie à celles des autres saints personnages ses compagnons pour s'assurer à quel point elle présente un caractère remarquable d'individualité. L'empereur, dont le nom, je le répète, est donné par l'inscription, est figuré jeune, tel qu'il était, âgé de 21 ans, à l'époque de son avènement en 886, au moment où cette œuvre d'art a dû être exécutée.

Léon VI porte une haute couronne consistant en un cercle de métal surmonté de deux rangs de grosses perles et d'un rang de perles plus grosses encore, ou plus probablement de pierres précieuses. Des pendeloques richement ornées retombent sur les côtés de la face. La barbe est courte, taillée en pointe, avec de fortes moustaches; le nez est fort; la physionomie est expressive; certainement l'artiste s'est efforcé de nous donner un portrait ressemblant. Le basileus est vêtu du *sakkos* impérial à large bordure, cousue de perles et de cabochons indiqués par de doubles petits cercles concentriques. Sous le *sakkos* apparaît la robe talaire également brodée de perles. Léon porte de la droite la haste, de la gauche le globe crucigère. On aperçoit le haut de son bouclier orné de pierreries.

La physionomie de la Théotokos, placée entre les sigles accoutumées, est pleine de douceur et de gravité. La Mère de Dieu est voilée du *maphorion*, nimbée comme du reste tous les autres personnages figurés, sauf l'empereur. De petites croix sont gravées sur son manteau ou *mandya*. De la main droite, elle pose la couronne sur la tête du basileus. Elle tient la gauche étendue.

L'archange Michel, l' « archistratège des nuées célestes », aux cheveux bouclés, aux vêtements brodés de perles et de gemmes, tient le sceptre, le globe et le bouclier.

L'épaisseur de la plaque est occupée de chaque côté par un



IVOIRE BYZANTIN DU IXe SIÈCLE.

(Face postérieure.)

personnage en buste qu'on aperçoit fort mal sur les photographies. Ce sont probablement aussi des bustes de saints.

Les noms des saints représentés sont gravés en lettres très fines, disposées verticalement, suivant la coutume byzantine, sur les colonnettes latérales. Les photographies assez mauvaises ne permettent de déchiffrer que les noms des saints Pierre et Paul.

L'inscription gravée en grands caractères est fort importante. Elle se lit en commençant par les mots gravés sur l'arcade de la face antérieure, en suivant sur l'arcade du revers, puis sur le linteau du même côté, enfin en finissant sur le linteau de la face antérieure.

La voici dans son développement :

ΚΕ (pour ΚΥΡΙΕ) ΕΝ ΤΗ ΔΥΝΑΜΕΙ ΣΟΥ ΕΥΦΡΑΝΘΗΣΕΤ'(αι) ΛΕΩΝ Ο ΒΑΣ(ιλευς) ΚΑΙ ΕΠΙ ΤΩ ΣΩΤΗΡΙΩ ΣΟΥ ΑΓΑΛΛΙΑΣΕΤΑΙ ΣΦΟΔΡΑ. ΕΝΤΕΙΝΟΝ Κ' (pour ΚΑΙ) ΚΑΤΕΥΟΔΟΥ Κ' (pour ΚΑΙ) ΒΑΣΙΛΕΥΕ ΛΕΩΝ ΑΝΑΞ. ΑΙΤΑΙΣ ΦΟΙΤΗΤΩΝ ΧΡΙΣΤ'(ου) ΑΝΑΓΟΥ [1] ΣΩ ΔΟΥΛ'(ω).

Éternel, le basileus Léon se réjouira en ta force, et combien s'égayera-t-il en ton salut! Augmente et prospère et règne, prince Léon. Par les prières des disciples du Christ, fortifie-toi [2] pour ton serviteur.

La première phrase de cette inscription n'est que le verset 1 du psaume XX dans lequel a été intercalé le nom de l'empereur. La seconde est une portion du verset 5 du psaume XLIV avec une addition semblable.

Ce monument, très précieux, a été certainement exécuté pour quelque église de Constantinople à l'occasion de l'avènement de Léon VI et de son couronnement. La physionomie du prince est bien celle d'un jeune homme de 21 ans. On peut donc fixer la date de cet ivoire à peu près exactement à l'année 886. Je ne crois pas qu'on puisse songer à Léon V qui périt en 820 et qui, du reste, a presque constamment persécuté le culte des images. Quant aux Léon plus anciens, ils sont absolument hors de question [3].

Le dernier mot de l'inscription est un indice que l'ivoire a dû être exécuté aux frais de quelque haut personnage qui s'intitule, suivant la coutume, le *serviteur* de l'empereur. Le correspondant qui m'a envoyé la photographie a négligé de me dire si le nom de ce personnage ne serait point gravé sur un des petits côtés de la plaque.

Quelle était la destination de cet objet? Ne serait-ce là que la partie supérieure d'un monument plus considérable? Il est impossible de décider de ces questions sans avoir examiné l'objet lui-même. On ne peut, pour diverses raisons, songer à un fragment de triptyque. Serait-ce le piédestal d'une croix ou de quelque reliquaire? Il faudrait, je le répète, voir l'objet pour pouvoir se faire une opinion.

GUSTAVE SCHLUMBERGER.

1. Je dois à M. K. Krumbacher, l'éminent byzantiniste de Munich, la restitution de ce mot ΑΝΑΓΟΥ, dont deux lettres ont malheureusement disparu sur le monument.

2. *Élève-toi, prends ton essor.*

3. Léon III et Léon IV furent, on le sait, des iconoclastes. Le premier fut un ardent persécuteur des images. Le second, après quelque modération dans le début de son règne, marcha sur les traces de ses prédécesseurs.



LE BOUFFON

HUGUES SAMBIN

SCULPTEUR SUR BOIS ET ARCHITECTE



Deux récentes études de MM. Auguste Castan, conservateur de la bibliothèque de Besançon [1], et Noël Garnier, professeur d'histoire au lycée de Dijon [2], viennent de remettre en lumière un artiste que la capitale de la Bourgogne revendique comme une de ses vieilles gloires. Revendication un peu tardive, nous permettra-t-on d'ajouter. Depuis bientôt trois siècles, en effet, aucun des nombreux érudits et littérateurs du cru, volontiers chercheurs d'illustrations locales à célébrer, n'a songé avant ces derniers temps à esquisser une sérieuse biographie de Hugues Sambin. A l'exception d'un sonnet louangeur

1. *L' « Architecteur » Hugues Sambin, créateur de l'école bourguignonne de menuiserie d'art au* XVIe *siècle, auteur de la façade du Palais de Justice de Besançon. Notice biographique.* Besançon, Dijon, 1891, in-8° de 48 pages et 6 planches (Extrait des *Mémoires de la Société d'émulation du Doubs*). — Cette notice a été précédemment publiée, sauf les planches, dans le volume de la XIVe *Réunion des Sociétés des beaux-arts des départements* (Paris, 1890, in-8°), p. 217-247. — Dans deux volumes antérieurs des *Mémoires de la Société d'émulation du Doubs* (années 1870-71 et 1879), M. Castan avait déjà signalé les œuvres laissées par Sambin à Besançon. Il a bien voulu nous autoriser à faire d'après une de ses planches un dessin représentant la façade du Palais de Justice de Besançon.

2. *Contribution à l'histoire de Hugues Sambin.* Dijon, 1891, in-8° de 109 pages et 10 planches (extrait des *Mémoires de la Société bourguignonne de géographie et d'histoire*). Nous devons à l'obligeance de M. Henri Chabeuf, président de cette société, communication de trois des planches du travail de M. Garnier.

d'Étienne Tabourot [1], — le Tabourot des *Bigarrures*, — les écrivains dijonnais contemporains ne l'ont pas, que nous sachions, jugé digne du moindre souvenir. Chez ceux du XVIIe siècle [3], même silence à son endroit. L'un d'eux, Philibert de La Mare a réservé l'honneur d'un panégyrique à un architecte amateur de cette époque, à Guillaume Philandrier [4], connu, il est vrai, par de savantes annotations de Vitruve, mais né à Châtillon-sur-Seine et ayant passé presque toute son existence loin de la Bourgogne. Si deux chroniqueurs inédits de l'abbaye de Saint-Bénigne, de la fin du XVIIe siècle, ne consacraient pas trois ou quatre lignes à Sambin, à propos des stalles de leur église [5], il faudrait, pour trouver à Dijon quelques renseignements recueillis sur son compte, arriver jusqu'en 1742, jusqu'à la *Bibliothèque des auteurs de Bourgogne*, de l'abbé Papillon [6].

La réputation de Sambin, du reste, n'aurait probablement pas franchi de sitôt les limites de la province, n'était le recueil de cariatides qu'il fit imprimer en 1572. Ce volume ne passa point inaperçu au milieu des publications analogues ; les anciens bibliographes n'omirent pas de le signaler; mais aucun d'eux, malheureusement, n'a pris soin d'y joindre, comme ils le firent souvent pour d'autres, un commentaire sur la vie et les œuvres de son auteur. Ainsi la *Bibliothèque* de La Croix du Maine [7] et celle d'Antoine du Verdier [8], si précieuses au point de vue des matériaux biographiques pour le XVIe siècle, cataloguent simplement l'*Œuvre de la diversité des Termes*. L'abbé de Marolles se borne à recommander ce recueil aux collectionneurs [9] et à comprendre « Sambin » dans sa nomenclature d'artistes [10]. En 1680, Guy Allard est un peu moins concis : « Hugues Sambein, de Vienne, estoit (dit-il) un excellent architecte. Il a composé un livre

1. Ce sonnet figure en tête de l'*Œuvre de la diversité des Termes dont on use en architecture, réduict en ordre par maistre Hugues Sambin, demeurant à Dijon* (Lyon, 1572, petit in-folio, pl.).

2 et 3. Claude Turrin, Jean Richard, Jean Girard, Fr. Rémond, le P. Chiflet, les Saumaise, Barth. Morisot, etc.

4. *De vita, moribus et scriptis Guillelmi Philandri... epistola.* S. L. (Dijon), 1667, pet. in-4°.

5. *Archives historiques, artistiques et littéraires,* tome I, p. 505-506.

6. Tome II, p. 223-224.

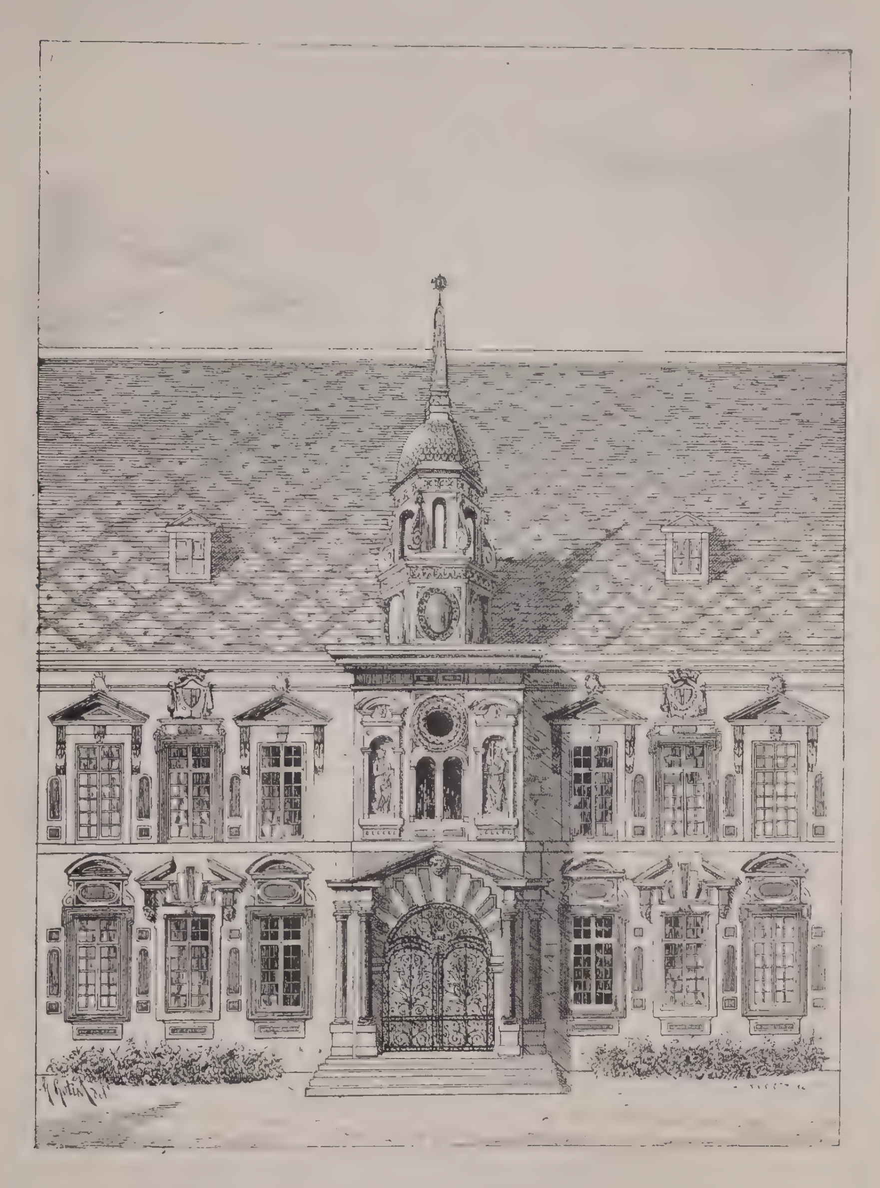
7. Paris, 1584, in-folio, p. 173.

8. Lyon, 1585, in-folio, p. 577.

9. Dans ses deux *Catalogues de livres d'estampes et de figures en taille-douce* (Paris, 1666 et 1672, in-12), p. 116 du premier et 62-3 du second.

10. *Le Livre des peintres et graveurs,* nouv. édit. (Paris, 1872, in-12), p. 24.

de thermes (*sic*)...; il vivoit l'an 1570 et a finy ses jours à Dijon »[1]. Le



FAÇADE DU PALAIS DE JUSTICE DE BESANÇON, PAR HUGUES SAMBIN.

1. *La Bibliothèque du Dauphiné* (Grenoble, 1680, in-12), p. 201. — La seconde édition, revue par Chalvet (Grenoble, 1797, in-8°), donne (p. 286) la variante suivante : « Hugues Sambain, architecte de Vienne en 1570, mort à Dijon, a laissé un ouvrage sur l'architecture. »

Dictionnaire des monogrammes de Christ [1] lui attribue d'autre part, quelques estampes signées des initiales H. S. En revanche, il ne figure ni dans l'*Abecedario* de Mariette, ni dans les dictionnaires d'architectes de Félibien, de Pingeron, de Dargenville, de Milizia, de Ticozzi et de Quatremère de Quincy.

Bref, il y a quarante ans à peine, on était encore réduit à son sujet, comme hélas! pour nombre d'anciens artistes, à quelques données incomplètes, mêlées d'hypothèses et de contradictions.

La grande enquête sur l'histoire des arts en France, inaugurée par les Laborde, les Chennevières, les Montaiglon — pour ne parler que d'eux — commença à percer la légende qui enveloppait la vie de Hugues Sambin et à réagir contre l'oubli où son nom même avait sombré.

En 1854, pendant qu'à Paris ce nom sortait définitivement des limbes de l'obscurité, grâce à un chapitre des *Artistes provinciaux* de M. le marquis de Chennevières [2], le regretté Jules Renouvier lui rendait à Montpellier un brillant hommage [3]. L'attention était dès lors attachée à Sambin. Elle a été à diverses reprises ravivée depuis, ces dernières années surtout, par les ouvrages de MM. Alfred de Champeaux et Edmond Bonnaffé sur l'histoire du meuble et par une série d'articles de M. Henri Chabeuf dans le *Journal des arts* [4]. Hier enfin les publications simultanées de MM. Castan et Garnier réinscrivaient le vieux « maistre architecteur » à l'ordre du jour de la curiosité artistique.

De ses deux biographes, le premier — un des vétérans de l'archéologie et de l'histoire provinciales — a spécialement relevé les traces de Sambin en Franche-Comté à Besançon, à Dôle et à Salins; le second — un nouveau venu dans l'érudition — l'a étudié en Bourgogne, et particulièrement à Dijon où il a passé la majeure partie de sa carrière. Les archives de cette ville surtout ont fourni à M. Garnier des renseignements nombreux et précis, incomplets encore, sans doute, mais

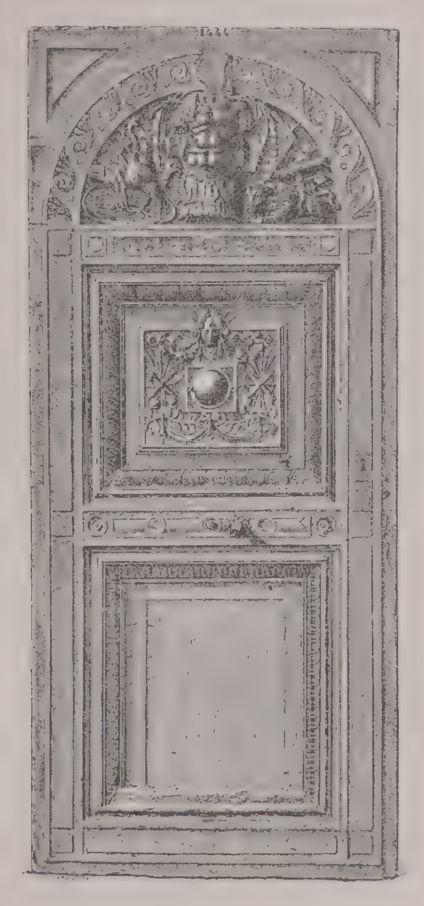
1. Paris, 1750, in-8°, p. 155. Dans leurs dictionnaires de monogrammes, Brulliot, Nagler, etc., ont ensuite discuté plus à fond cette question.

2. « Hugues Sambin, sculpteur et architecte à Dijon », dans les *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*, t. III, p. 29-39.

3. *Des Types et des Manières des maîtres graveurs*, XVIe *siècle* (Montpellier, 1854, gr. in-8°), p. 213.

4. N^os^ des 10 août, 12 octobre, 2 et 23 novembre 1888. Ces articles sont signés du pseudonyme André Arnoult.

de nature déjà à satisfaire notre impatience en attendant que les chartriers bourguignons aient révélé leurs derniers secrets. Les recherches qu'y continue l'auteur nous laissent l'espérance de voir

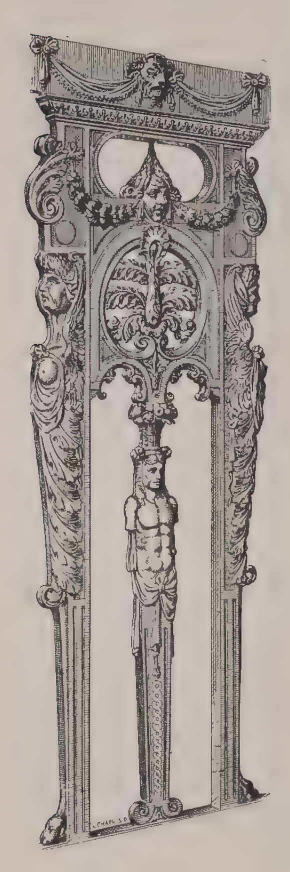


PORTE DU SCRIN DU PALAIS DE JUSTICE DE DIJON (AU MUSÉE DE CETTE VILLE).

prochainement combler, en partie au moins, les lacunes de ses premières investigations.

Un de ces *desiderata* a trait au lieu de naissance de Sambin : on ne l'a pas jusqu'ici déterminé avec certitude. Il ne peut plus guère être question, à la vérité, de Vienne ni de Blois, et Dijon même doit, selon toute apparence, renoncer aussi à cet honneur, étant donné, indépendamment d'autres présomptions, qu'aucun Dijonnais du nom de Sambin n'apparaît avant 1548 dans les archives municipales, conservées cependant presque au complet à partir du xve siècle

Mais deux opinions restent encore en présence. M. Castan invoque des arguments plausibles en faveur de la ville de Saint-Claude, dans les montagnes du Jura; M. Garnier en allègue d'autres au profit du village de Talant, distant de quelques kilomètres de Dijon. La première hypothèse nous avait paru d'abord la plus vraisemblable; nous penchons à nous rallier désormais à la seconde : tout récemment, en effet, la preuve vient d'être acquise qu'il existait des Sambin à Talant aussi bien qu'à Saint-Claude à la fin du xve siècle et dans la première moitié du xvie.



PANNEAU DE CLÔTURE
(Chapelle du Palais de Justice, à Dijon).

On ignore aussi la date exacte de sa naissance; mais en la circonscrivant aux entours de l'année 1520, on n'est sûrement pas loin de la vérité. D'après des conjectures très probables, il eut pour père un maître menuisier, nommé également Hugues Sambin, qui demeurait à Dijon en 1548 et y mourut en 1562 [1]. Lui-même y fut reçu maître menuisier le 8 mars 1549. L'année précédente, il avait épousé la fille d'un menuisier de Troyes, Jean Boudrillet [2], fixé à Dijon où il était venu en 1527 pour sculpter les stalles de l'église de Saint-Bénigne. Le séjour de Sambin dans la capitale de la Bourgogne est dès lors constaté presque sans interruption jusqu'en 1565. Il est choisi pour « maître juré » de sa corporation en 1553, 1554, 1556 et 1560. Mais chez lui comme chez tant d'autres artistes de l'époque qualifiés modestement de huchiers ou de maçons, le menuisier avait l'étoffe d'un sculpteur, d'un ingénieur et d'un architecte. En 1557 et 1563,

1. On a contesté la coexistence à Dijon de deux Hugues Sambin, l'un et l'autre maître menuisier, et nié la date de la mort de l'un en 1562. Si leur degré de parenté n'est pas positivement établi, il est incontestable qu'un maître menuisier dijonnais appelé Hugues Sambin mourut en 1562. Cette date résulte non pas d'un prétendu document du début du xviie siècle, mais de pièces authentiques annexées à un rôle d'imposition de 1562.

2. La tradition avait jusqu'à présent transformé ce Boudrillet en *Gaudrillet* et, qui pis est, fait de lui le *gendre* de Sambin.

la municipalité lui demande les plans d'une *tuerie* (abatoir), d'un abreuvoir et de moulins. Il visite, en 1558, « l'artillerie » de la ville, fait « plusieurs modèles pour l'équipage d'icelle » et dresse le devis d'une nouvelle porte aux remparts. En 1560, il reçoit mission de



PORTE EXTÉRIEURE DU PALAIS DE JUSTICE DE DIJON.

régler le cours du Suzon, encombré d'immondices et sujet à des crues inquiétantes; puis (1561), d'étudier un projet d'adduction d'eaux pour alimenter plus abondamment les fontaines publiques. C'est lui, un peu plus tard, qui organise et dirige toute la mise en scène décorative préparée à Dijon pour l'entrée de Charles IX (1564). De 1566 à 1571, on le perd de vue. Il est à présumer que, dans cet intervalle,

Sambin alla entreprendre à Vienne quelque travail d'architecture [1].

Nous le retrouvons en 1572 avec son recueil de cariatides, imprimé à Lyon et dédié à Léonor de Chabot, grand écuyer de France, lieutenant général de Sa Majesté en Bourgogne, comte de Charny et de Buzançais, etc. Ce haut et puissant personnage paraît avoir eu le goût des arts, — ne fût-ce que pour avoir chargé Jean Cousin d'achever le tombeau de son père l'amiral de Chabot, — et dut à cette époque employer Sambin aux embellissements de son château de Pagny [2]. Notre « architecteur » résida, du moins, plus de vingt-deux mois à Pagny « au service » du comte de Chabot; mais on ne possède aucun détail sur la nature des commandes qui purent alors lui être confiées.

De retour à Dijon, il ne s'en éloigna guère de 1574 à 1595. En 1574, il dresse pour l'administration de la province le devis de la charpenterie du Palais de Justice de Dijon et, cinq ans après, le plan d'une nouvelle construction pour la Chambre des requêtes. En 1580, il fait la réception d'ouvrages de maçonnerie aux fortifications de la ville. L'année suivante, il prend une part active à une enquête sur la canalisation de l'Ouche. En 1581 également, la municipalité de Besançon, peu satisfaite d'un projet de bâtiment communal dû à un maître maçon bisontin, a recours à lui pour avoir de nouveaux plans, aussitôt adoptés [3].

En 1582-83, le menuisier reparaît : il sculpte au Palais de Justice de Dijon la clôture de la chapelle, la porte du *scrin* (des archives), et probablement aussi la porte extérieure. Par la suite (1584-1587), le gouvernement de Bourgogne s'adresse encore à son expérience d'ingénieur et d'architecte. En 1592, le Parlement de Franche-Comté

1. Il y avait bien alors à Vienne une famille Sambein (Rochas, *Biographie du Dauphiné*, t. II, p. 388; voir aussi *Biblioth. nationale*, cabinet des titres, pièces origin., vol. 2624, dossier 58,337, nº 2); cependant l'architecte dont parle Guy Allard semble bien être le nôtre.

2. Pagny-le-Château (Côte-d'Or). — Ce château a été démoli en 1774 et 1786. Il n'en subsiste que la chapelle, fort curieuse au point de vue de l'art sous François I[er], mais où rien, croyons-nous, ne peut être mis à l'actif de Sambin.

3. Voir page 125, une vue de la façade de ce bâtiment (aujourd'hui le Palais de Justice). Les deux médiocres statues qui décorent cette façade, la Force et la Justice, sont l'œuvre d'un « architecteur » et « menusier » de Besançon, Gédéon Coillot. La grille de la porte est moderne. — Cf. l'étude publiée par M. Aug. Castan dans les *Mémoires de la Société d'énumération du Doubs*, année 1870-1871, p. 465 et suiv.

lui demande le modèle d'un jubé destiné à l'église de Dôle [1]. Trois ans après, il va à Salins conduire, comme « maistre architecteur » les travaux de défense jugés nécessaires pour mettre cette ville en état de résister aux troupes de Henri IV. Ce fut là, semble-t-il, un de ses derniers déplacements. Arrivé au terme d'une carrière déjà longue et laborieusement remplie, il vivait encore à Dijon au mois de juin 1600; il y était mort à la date de 1602.

Sa femme lui survécut. Il avait eu d'elle plusieurs enfants : David, menuisier comme son père, décédé à Dijon en 1585; Jacques, « orlogeur » à Blois, mort avant 1602, et dont le fils François, égale-



SIGNATURE DE SAMBIN EMPRUNTÉE A UNE LETTRE ORIGINALE DE 1582.

ment menuisier, revint en 1618 demeurer à Dijon; une fille, mariée avant 1590 au peintre dijonnais Antoine de Recouvrance; Bénigne, peintre à Salins en 1584-1594 [2]. Le nom des Sambin paraît s'être éteint à Dijon en la personne de Claude, maître menuisier, décédé en 1678.

Nous venons de résumer à grands traits la vie de Hugues Sambin, telle que les recherches de MM. Castan et Garnier permettent désormais de la reconstituer; essayons maintenant de porter un jugement impartial sur ses œuvres.

Gagnent-elles à être étudiées de près? Nous voudrions pouvoir l'affirmer. Il nous semble pourtant avoir affaire avec lui à une de ces réputations qui perdent, à être approfondies, quelque peu de leur auréole légendaire. Dans toutes les manifestations de son talent, il a été, sans doute, comme dessinateur de cariatides, comme archi-

1. Ajoutons qu'en 1582 il était occupé à faire « ung orloge » pour la municipalité dôloise. — Lettre autographe de Sambin au maire de Dôle, en date du 3 novembre 1582 (*Archives de Dôle*, n° 1706). Nous reproduisons la signature de cette lettre.

2. La filiation de ce dernier n'offre guère de doute; cependant elle n'est pas rigoureusement prouvée.

tecte, comme sculpteur sur bois, l'objet d'éloges trop autorisés, depuis M. le marquis de Chennevières et Jules Renouvier jusqu'à MM. Edmond Bonnaffé, Alfred de Champeaux, etc., pour qu'il soit loisible de lui contester une place honorable parmi ses contemporains. Mais il y a aujourd'hui bien des degrés dans l'échelle comparative des maîtres d'une époque, et l'intérêt archéologique d'une œuvre, fût-elle du XVIe siècle, n'entraîne plus forcément un certificat de haute valeur d'art. La suite de ses rudes et exubérantes cariatides — le seul ouvrage qu'il ait publié et un de ses principaux titres à la célébrité — soulève moins à présent les admirations enthousiastes de naguère; cependant ce sera toujours, à raison de sa date et de son parti pris décoratif, un document curieux à consulter, une source instructive de rapprochements si on compare la manière de l'auteur, d'un côté, aux belles interprétations de l'antique dues alors aux maîtres français, italiens et allemands; de l'autre, à l'exagération du genre où en arrivèrent après Sambin les Jean Vredeman de Vries, les Joseph Boillot, les Wendel Dietterlin, etc.

L'architecture paraît avoir été l'art préféré de « maître Hugues »[1]; par malheur, on n'a pas tous les éléments désirables pour coter exactement son mérite sous ce rapport. Il y a bien à Dijon la façade de Saint-Michel que la tradition lui attribue. Sambin, effectivement, dut avoir part — mais une part presque impossible à déterminer[2] — aux travaux de reconstruction de cette église, à ceux en particulier de la façade, qualifiée trop aisément de chef-d'œuvre par les uns, critiquée avec trop de sévérité par les autres. Le monument, à dire vrai, ne justifie « ni cet excès d'honneur, ni cette indignité ». Le style en est médiocre, l'ornementation compliquée, mais il ne manque ni d'originalité ni d'élégance. Il fait penser, qu'on nous pardonne l'image, à quelque mûre vigneronne de la banlieue de Dijon qui, au XVIe siècle, serait venue à la ville se faire attifer en jeune et fringante bourgeoise à la dernière mode de la cour.

Le seul édifice auquel le nom de Sambin reste authentiquement attaché, le Palais de Justice de Besançon, est à coup sûr d'un habile

1. « L'architecture... à laquelle je me suis adonné dès mes premiers ans, avec diligente application de mon esprit, sans avoir discontinué », écrivait-il en 1572 dans la dédicace de son *Œuvre de la diversité des Termes*.

2. Les archives de l'église Saint-Michel de Dijon ont été presque entièrement détruites. — On sait seulement que l'architecte de Saint-Michel était en 1523 le maître maçon dijonnais Louis Gillebert. Vallée, *Inventaire* (manuscrit) *des Archives de la ville de Dijon*, série L, n° 686.

constructeur; à coup sûr, il « n'a cessé de plaire autant par l'élégance pondérée de ses lignes que par l'harmonie de coloration des matériaux bien choisis qui le composent »; mais on y chercherait en vain, selon nous, l'indice d'autre chose que d'un correct talent. A en juger par ce spécimen et même par la façade de Saint-Michel, notre « architecteur » ne peut pas être mis en parallèle avec les grands artistes du temps. A-t-il renové ou simplement continué, avec les données nouvelles, les traditions architectoniques des maîtres d'œuvres bourguignons de la fin du xve siècle et de la première moitié du xvie siècle[1]? A-t-il dépassé de beaucoup son compatriote et confrère Hugues Brouhée? Le manque de termes suffisants de comparaison ne nous autorise pas à nous prononcer. En tous les cas, il n'a certainement pas égalé un autre « maître maçon » de Bourgogne, son contemporain, beaucoup moins connu que lui, Nicolas Ribonnier, à qui l'on doit les plans du château du Pailly[2] et, probablement, le dessin de la belle clôture de chapelle conservée aujourd'hui au Musée de Langres.

Comme sculpteur, il serait classé hors de pair si on pouvait lui maintenir l'attribution du *Jugement dernier* du portail de l'église Saint-Michel; mais, en dépit d'une signature apocryphe, ce superbe morceau paraît un peu antérieur à l'époque où Sambin eût été en âge sinon de taille à l'exécuter, et jusqu'à preuve du contraire, nous nous en tenons à l'opinion d'un juge très compétent, M. Courajod, qui l'assigne à Dominique Florentin (Dominique del Barbiere), un Troyen comme le beau-père de notre Bourguignon.

Hors de pair aussi serait chez lui le menuisier-ornemaniste si, à Paris et en province, les musées, les églises, les édifices publics et les collections privées ne conservaient encore, malgré d'innombrables pertes, un tel ensemble d'exquis modèles de la menuiserie d'art pratiquée au xvie siècle dans presque toutes les régions de la France[3],

1. Jean Coliote dit de Mousterot, Jean de Dombale, Severin Bourgeois, Philibert Desrye, Jean Norrissier, Guillaume Simon, Guillaume Robert, Nicolas Dufour, etc.

2. A onze kilomètres de Langres.

3. Régions, disons nous plutôt que « écoles provinciales ». Quelque autorité qu'aient les partisans de ce vocable, nous hésitons toujours pour notre part à l'adopter. L'enquête documentaire et monumentale sur l'histoire des arts au Moyen Age et à la Renaissance a beau se poursuivre activement d'un bout à l'autre de notre pays, elle est encore loin d'être close et, selon nous, ne permet pas jusqu'à présent de procéder, pour plusieurs branches de l'art au moins, à des

et si, dans leurs ouvrages, MM. A. de Champeaux [1] et E. Bonnaffé [2], entre autres, n'en signalaient pas tant de supérieurs aux œuvres authentiques de Sambin [3]. Quelle que soit la valeur d'invention et d'exécution de ces dernières, — et nous avons tenu à ce qu'ici même on pût s'en rendre compte, — elles ne sortent pas leur auteur, dans cette spécialité, d'un rang honorable mais un peu secondaire. Nous nous proposons, du reste, de reprendre plus en détail cette question dans une étude ultérieure sur l'art du bois en Bourgogne et principalement à Dijon où florissaient, dès le début du XIVe siècle, de nombreux ateliers d'*archiers* (huchiers).

On a écrit que Sambin avait gravé les planches de son recueil de cariatides et on lui a attribué en outre, — nous l'avons déjà vu, — plusieurs estampes signées des initiales H. S. Sur ces deux points, la question paraît tranchée actuellement dans le sens de la négative.

Il n'est plus guère permis non plus de garder d'illusion sur l'authenticité d'un médiocre paysage inscrit à son nom dans le catalogue du Musée de l'Ermitage.

Quant à la tradition qui fait de lui l'élève — on est allé jusqu'à dire l'ami et le collaborateur — de Michel-Ange, elle choque tellement la vraisemblance qu'il serait puéril de s'y arrêter. Il est même fort problématique qu'il ait jamais effectué le moindre voyage en Italie.

Les documents sont parfois, en vérité, d'inopportuns témoins. Ici ils nuisent plus qu'ils ne servent à une réputation choyée en province par la légende. La supériorité de maîtres tels que Pierre Lescot, Jean Bullant, Philibert Delorme, Jean Cousin, Jean Goujon, Jacques

classifications systématiques rigoureuses. Tant qu'elle n'aura pas livré tous ses résultats, il nous semble prématuré de créer une sorte de géographie des *écoles provinciales* et d'appliquer aux productions artistiques, d'après des indices ou des conjectures, des étiquettes aussi précises que peuvent l'être celles d'un musée d'histoire naturelle.

1. *Le Meuble* (Paris, s. d., Quantin, in-8°), t. I, p. 124 et suiv.

2. *Le Meuble en France au* XVIe *siècle* (Paris, 1887, in-4°).

3. Ses seules œuvres de menuiserie authentiques sont la clôture de la chapelle et la porte du *Scrin* du Palais de Justice de Dijon. Parmi toutes celles qu'on lui impute, trois seulement, à notre avis, peuvent être mises à son actif, mais dans des conditions de très grande probabilité : à Dijon, la porte extérieure du Palais de Justice; à Besançon, un cabinet appartenant au Musée et une table conservée à l'Hôtel de Ville. — Les stalles de l'église Saint-Bénigne (détruites aujourd'hui) ayant été achevées en 1535, Sambin ne peut en avoir été l'auteur. Des deux plafonds du Palais de Justice de Dijon qu'on lui a aussi attribués, l'un est de 1522, l'autre du milieu du XVIIe siècle.

Androuet du Cerceau, Germain Pilon, etc., est trop écrasante aussi pour les pauvres *dii minores* de la catégorie de Hugues Sambin. Et cependant, quand, loin de Paris, nous ne songeons ni à établir de parallèle ni à formuler une appréciation, il nous arrive d'admirer naïvement — faute de mieux — cet « architecteur » de second ordre, ce « maître menuisier » que nous voulons dépouiller d'une partie de sa gloire. A tout prendre, n'a-t-il pas droit en art à la place au moins qu'occupent en littérature les écrivains bourguignons, ses contemporains, Hubert Languet, Étienne Tabourot, Claude et Guillaume Paradin, Pierre de Saint-Julien et Pontus de Thiard?

BERNARD PROST.





LA CÉRAMIQUE ITALIENNE

D'APRÈS QUELQUES LIVRES NOUVEAUX [1]



Depuis qu'Albert Jacquemart, de 1866 à 1868, publia les trois volumes des *Merveilles de la Céramique,* qu'il condensa en 1873 pour écrire l'*Histoire de la Céramique;* qu'en Angleterre Marryat éditait son *History of pottery and porcelain*, et C. Drury-Fortnum, en 1873, son excellent et magnifique *Catalogue of the Maiolica in South Kensington Museum*, et que nous-même, enfin, dès 1864, nous mettions au jour la *Notice des faïences peintes du Louvre*, bien des recherches ont été entreprises sur la Céramique italienne, et quelques livres ont été publiés qui ont éclairci différents points alors obscurs.

Le premier était la date probable de l'introduction de l'émail, c'est-à-dire de la couverte stannifère, en Italie, car personne ne croit plus à son invention par Luca della Robbia.

1. Giuseppe Corona, La *Ceramica,* in-8°, Milan, 1879; Angelo Genolini, *Maioliche italiane,* in-4°, Milan, 1881; Carlo Malagola, La *Memorie storiche sulle maioliche di Faenza,* Bologne, 1880; Carlo Malagola, La *Fabbrica delle maioliche della famiglia Corona in Faenza :* Lettera al cav. G. Corona, Milano, 1882; Federico Argnani, La *Ceramiche e maioliche faentine,* petit in-f° avec planches, Faenza, 1869; Vincenzo Bindi, La *Majoliche di Castelli,* in-4°, Napoli, 1883; Émile Molinier, *Les Majoliques italiennes en Italie,* Paris, 1883; Émile Molinier, *La Céramique italienne au* XVe *siècle,* Paris, 1886; Camillo Brambilla, *Antonio Maria Cuzio e la Ceramica in Pavia,* Pavia, 1889; Giovanni Tesorone. *L'Antico pavimento della loggia di Raffaello in Vaticano,* in-4°, avec fig., Naples, 1891.

Le second était le rôle joué par certaines villes dans le développement de l'art des faïences peintes.

Ainsi l'on attribuait jadis une grande importance à l'industrie de Pesaro au xve siècle et au commencement du xvie. Aujourd'hui on lui dénie toute intervention jusqu'à une époque assez avancée du xvie, et



BROC AUX ARMES D'ASTORGIO I MANFREDI (1393-1405).

(Faenza. — Mezza Maiolica.)

dès le temps où nous rédigions notre *Notice*, nous étions un peu de cette opinion. Nous ne nous sentions pas assez armé pour combattre les habitudes reçues, d'après les dires d'un auteur du xviiie siècle qui nous semblait dépourvu de toute critique, mais nous les adoptions avec de grandes réserves.

« En classant sous le nom de Pesaro, disions-nous, la plupart des faïences primitives à reflets jaunes métalliques, nous ne faisons que nous conformer à l'usage fondé sur les affirmations de Passeri. Dans notre pensée, les pièces de ces époques que l'on attribue à

Faenza lorsqu'elles ne sont point rehaussées par ces couleurs à reflets, peuvent aussi bien sortir de la même fabrique. » Par hasard, nous n'avions pas été hardi; cependant nous avions reconnu, en étudiant les produits des ateliers de Faenza, que c'était d'eux que devaient être sorties toutes les pièces archaïques; qu'elles fussent ou non revêtues de ces jaunes à reflets métalliques.

Puis, des villes qui n'avaient point d'histoire, par rapport à la céramique s'entend, en ont aujourd'hui une très développée. Telle est Ferrare, grâce aux recherches du Mis G. Campori que la *Gazette des Beaux-Arts* publia en partie (T. XVII, 1re période).

D'autres, dont l'importance était grande, en ont acquis une plus grande encore par suite d'heureuses découvertes de documents dans les archives, et de témoins plutôt que de monuments dans les fouilles. Ce sont les Italiens, naturellement, qui ont pu nous donner les uns et les autres. Mais comme ils ne possèdent plus d'œuvres céramiques en aussi grand nombre et aussi variées que l'Angleterre et la France, ainsi qu'en témoigne le relevé que M. E. Molinier a eu la constance d'établir dans son livre intitulé *Les Majoliques italiennes en Italie*, ils montrent en général peu d'esprit critique, n'ayant pu étudier les monuments.

Donc, parmi les ouvrages italiens il faut faire un départ, car les uns sont sans valeur documentaire, et peut-être sans valeur d'aucune sorte.

D'autres, sans rien apporter d'absolument nouveau, ont mieux coordonné les éléments mis à leur disposition par les anciens auteurs et se sont donné la peine d'examiner les choses dont ils parlent. Les derniers n'ont presque que des révélations à nous apporter.

Nous classerons parmi les premiers la *Céramique* de M. Giuseppe Corona, qui en est encore à attribuer l'invention de la céramique à Ceramus, comme si les sauvages habitants des cavernes où des palafittes qui modelèrent avec leurs doigts des argiles brutes pour en façonner des vases grossiers, devaient rien au fils de Bacchus et d'Ariadne.

Pour lui, Luca della Robbia est toujours l'inventeur de l'émail qu'il découvrit en analysant la couverte des vases antiques. Luca trouvant (p. 74), dans la légère glaçure qui recouvre la surface jaune et noire des poteries de l'Étrurie ou de la Grande-Grèce, les éléments de la couverte stannifère de ses terres cuites, voilà une fantaisie qui ne le cède qu'à ce plaisant anachronisme de François Ier fondant la fabrique de Rouen à la fin du XVIIe siècle (p. 52). Mais l'attribution de la

découverte à Luca est passée à l'état de dogme, et l'auteur anonyme d'excellents articles : *Au pays des poteries*, dans le journal le *Temps* du 15 août dernier, en donne même la date, qui serait l'année 1520.

A part Vasari, Piccolpasso, Passeri et Pungileoni parmi les auteurs anciens, M. G. Corona n'a rien étudié, et ne s'occupe dans son livre sans critique que de Luca della Robbia et d'Orazio Fontana auxquels il rapporte tout et qu'il voit seuls dans toute la céramique italienne. Il est vrai que cette dernière préoccupation ayant motivé de plus nombreux emprunts à Pungileoni, dont le mémoire sur la céramique d'Urbino ne nous est connu que de seconde main, nous pouvons à l'aide de ce qu'il dit sur Orazio Fontana compléter ce que nous savons sur la famille des Pelliparo d'où est sorti le célèbre peintre céramiste. Enfin, comme il a lu le marquis Campori parmi les modernes, il termine son livre par quelques mots sur Mantoue où l'on a découvert les vestiges d'un four et d'un atelier.

Des monogrammes assez mal exécutés, et pas toujours exacts, accompagnent ce volume.

Ajoutons que dans l'Introduction à la publication d'une Lettre que M. C. Malagola lui a adressée, ainsi que nous le verrons plus loin, l'auteur avoue assez ingénument que les neuf dixièmes de son livre sont restés en magasin. Il est vrai qu'il accuse de ce fait l'indifférence de ses compatriotes pour l'histoire de leur art national. Les étrangers seuls ont acquis ce qui a été vendu. Que ceci soit à notre louange.

Toute autre est la valeur du livre de M. Angelo Genolini, *Maioliche italiane*, que terminent des marques et monogrammes d'une exécution meilleure, mais non exempte d'erreurs.

Nous en citerons une qui se répète dans les deux ouvrages. Nous avions donné, en la réduisant, une inscription et une date calquées sur une plaque du Musée de South Kensington, que nous avions appliquée à Giorgio Andreoli. M. Fortnum l'a donnée de dimensions exactes dans son *Catalogue*, en combattant notre opinion, et peut-être a-t-il eu raison ; — MM. Corona et Genolini la reproduisent, mais en retournant sens dessus dessous la fin du monogramme.

Notons que le premier, dans l'Introduction dont nous venons de parler, se plaint de ceux qui reproduisent des marques fausses.

M. A. Genolini a vu et comparé, et s'il s'attarde encore à certains articles de foi, il apporte plus de critique et le fruit de lectures plus étendues à l'exécution de son livre. Mais s'il est plus éclairé sur certains points que nous ne l'étions en 1864, il en est d'autres où il nous

a si peu dépassé dans sa revue des différents centres céramiques de l'Italie, que nous le soupçonnons de nous avoir copié parfois, d'ailleurs sans nous citer. Quand il s'occupe des ateliers d'Urbino, il ne trouve guère que celui d'Orazio Fontana qui mérite d'être noté : preuve nouvelle de l'espèce d'hypnotisme exercé par les réputations depuis longtemps acquises, même sur les auteurs qui cherchent à s'éclairer le plus sincèrement.

Après les deux livres qui traitent de la céramique italienne en général nous en trouvons deux autres qui ont les ateliers de Faenza pour objectifs, et qui sont, pour nous, de bien autre prix que les précédents. L'un, celui du Dr C. Malagola, date de 1880 ; l'autre, celui de M. P. Argnani, qui le résume et le complète dans sa partie historique, a été publié en 1889. A l'aide de ces deux livres, l'histoire des ateliers de Faenza, dont les commencements étaient à peu près inconnus il y a vingt-cinq ans, est éclairée d'un jour tout nouveau et prend une importance considérable.

Avant de s'occuper exclusivement des ateliers de Faenza, le Dr C. Malagola étudie ceux qui ont pu exister dans les autres villes des Marches et des États Pontificaux, mais surtout dans leurs rapports avec les premiers, qui y importaient leurs produits. Se basant sur les documents puisés dans les archives, ses *Memorie storiche* les mettent en lumière avec une grande prudence. Ainsi, tout en ne croyant pas à l'existence de l'atelier de Caffagiolo, l'auteur donne ses raisons de n'y pas croire, mais sans trop y insister, en attendant de nouvelles découvertes qui lui apportent la certitude. Et il n'a pas tort à notre avis. Mais pourquoi écrit-il toujours *Ca Fagiolo* en deux mots, alors que cette forme est la plus rare parmi les signatures relevées en certain nombre sur les pièces qui sont causes du débat? C'est que dans son idée cette signature signifie *casa Fagiolo*, ou atelier Fagiolo, comme il y a *casa Pirota*, ce qui est précisément le point à déterminer.

Deux années plus tard, M. C. Malagola est revenu sur cette question qui lui tient au cœur, dans une Lettre adressée à M. G. Corona, à propos de céramistes de Faenza, de la fin du XVIe siècle, qui portaient le nom de ce dernier.

Comme M. A. Genolini, dans les *Maioliche italiane* dont nous venons de parler, avait posé quelques objections à la théorie nouvelle qui enlève à l'atelier de Caffagiolo 99 0/0 de ses œuvres, suivant une expression de M. G. Corona, celui-ci y est revenu afin de les combattre. Il apporte des faits nouveaux, comme l'existence de potiers du nom

de *Faxolus*, mais qui ne nous semblent en aucune façon de nature à détruire la croyance où nous sommes, partout ailleurs qu'à Faenza, de l'existence d'un atelier dans le château des ducs de Florence.

Attendons, pour être convaincu, la 2e édition des *Memorie storiche* que M. C. Malagola annonçait dès 1882.



BROC AUX ARMES D'ASTORGIO I MANFREDI (1395-1405).

(Faenza. — Maiolica.)

M. F. Argnani, conservateur de la pinacothèque de Faenza, n'a publié que des documents dans les *Ceramiche et maioliche Faentine*. Ceux du texte sont empruntés au Dr C. Malagola, soit dans le livre, soit dans la lettre dont nous venons de parler; ceux des planches consistent en chromolithographies sur une grande échelle, souvent des dimensions des originaux, qui reproduisent des fragments, parfois reconstitués, de poteries trouvées dans le sol même de Faenza. Un grand scrupule a présidé à leur exécution, ce dont nous pouvons nous rendre compte d'après les poteries analogues que nous connais-

sons. Aussi ce livre éclaire d'un jour tout nouveau l'art céramique de Faenza et recule d'une façon considérable la date de l'introduction de l'émail en Italie, grâce aux fouilles que l'auteur a pu suivre et qui ont mis au jour des pièces auxquelles il a pu assigner une date certaine.

Mais le professeur F. Argnani se montre fort en colère contre A. Jacquemart qui, ayant méconnu le rôle important joué par Faenza à l'origine de l'art céramique italien, avait fait commencer celui-ci assez tard, attribuant ce rôle à Deruta ainsi qu'à Caffagiolo, ce qui est une erreur. Aussi emploie-t-il tout un chapitre à une réfutation qui n'atteindra pas la mémoire de notre regretté collaborateur.

Quant à un atelier de Caffagiolo, établi dans un château des Médicis, l'auteur en nie l'existence. J. Labarte, parmi nous, s'était rendu difficilement à l'évidence des signatures, sans soupçonner le tour que feraient prendre à la question les auteurs faentins qui y apportent une âpreté qui rappelle les anciennes querelles des petites républiques italiennes de jadis. Les Marches contre la Toscane.

Un dernier livre italien s'occupe d'un atelier tenu chez nos amateurs en médiocre estime, mais fort apprécié dans son propre pays, le royaume de Naples. Les *Maioliche di Castelli* de M. Vincenzo Bindi, après un chapitre consacré à l'art céramique dans les Abruzzes jusqu'au XVIe siècle, relatent des documents très complets sur les divers membres de la famille Grue qui, au XVIIe siècle, donnèrent un certain éclat à l'art traditionnel de la faïence peinte, que l'influence chinoise devait transformer au siècle suivant. Une admiration enthousiaste, qui nous fait un peu sourire, anime le livre de M. V. Bindi, et nous ne saurions lui comparer que celle de quelques-uns de nos japonisants modernes pour les œuvres de l'empire du Nippon.

Un dernier livre, français celui-là, qui ne s'occupe que des œuvres datées que l'auteur a étudiées en Italie et en France, nous apporte des documents certains sur la *Céramique italienne au* XVe *siècle*. Si M. Émile Molinier ne nous signale aucune pièce qui soit antérieure aux premières œuvres de Luca della Robbia, il nous en donne de contemporaines et tend à nous montrer que l'emploi de l'émail était trop universellement adopté aux environs de l'année 1438 pour que le célèbre sculpteur florentin l'ait inventé.

Parmi toutes les pièces datées, qui consistent surtout en carrelages, dont le plus ancien est de 1440 et se trouve à Naples, nous nous étonnons que M. E. Molinier, qui les connaît aussi bien que nous,

puisqu'il les a publiées [1], ait omis certaines faïences peintes, sorties certainement de l'atelier de Luca et qu'il est facile de dater. Il s'agit de l'encadrement du tombeau de l'évêque Benedetto de Frederighis, mort en 1450, qui existe dans l'église de San-Francesco-di-Paolo, aux portes de Florence, tombeau dont parle Vasari.

Cet encadrement, formé de quarante éléments, sur lesquels un ruban dessine des ovales qui circonscrivent des bouquets de fleurs — chose rare au xv[e] siècle — et de fruits, a cela de particulier que les briques dorées sur lesquelles s'enlèvent les ovales sont indépendantes de ceux-ci, les uns et les autres étant découpés suivant les contours des rubans. Ce détail de fabrication suffirait, ce nous semble, pour authentiquer, à défaut du style, la *lunetta*, comme disent les Italiens, exposée dans la maison de l'Œuvre-du-Dôme, à Florence. Les figures de Dieu le Père bénissant, et des deux anges qui l'accompagnent, sont peintes sur des plaques de faïence découpées suivant leurs contours. Sans pouvoir assigner une date à cette œuvre importante, nous la croyons volontiers de la même période d'essai dont témoigne le tombeau de B. de Frederighis où Luca a associé d'une façon si heureuse la majolique et la sculpture en marbre : association à laquelle il n'est point revenu, abandonnant le marbre, ce que nous regrettons pour le plaisir de nos yeux, et la peinture sur émail, pour s'adonner à la pratique des terres cuites émaillées. Mais les deux œuvres accidentelles, peut-être avec les disques d'Or San-Michele, cités aussi par Vasari, assignent à la peinture céramique décorative telle que nous la voyons à Florence, une place à part et un rôle qui fut trop tôt abandonné.

Un livre qui nous arrive de Naples à l'heure même où nous résumons nos études, montre que le rôle de l'atelier des Robbia dans la peinture céramique fut plus considérable et de plus longue durée qu'on ne le croit. M. G. Tesorone, directeur de l'enseignement technique au Musée-école d'art industriel de Naples, dans un mémoire composé avec une méthode et une rigueur scientifiques que l'on ne saurait trop louer, démontre que les dalles de marbre qui revêtent aujourd'hui le sol des loges de Raphaël, au Vatican, remplacèrent sous le pontificat de Pie IX un pavage primitif sorti de l'atelier florentin. A l'aide des souvenirs, très précis, d'un ancien serviteur papalin, de recherches dans tout ce qui a été publié d'écrits et d'estampes sur les

1. J. Cavallucci et E. Molinier, *Les Della Robbia*, p. 31. Librairie de l'Art, in-4°, Paris, 1884.

Loges, et d'heureuses trouvailles dans des recoins obscurs et peu fréquentés du palais ainsi que dans la chapelle d'une petite église du Quirinal, il a pu reconstituer cet ancien pavage. Vasari, dans sa *Vie de Raphaël*, l'attribue aux Robbia, et cette attribution est confirmée par un article des Comptes, encore inédits, des Archives d'État de Rome, en 1518, que M. E. Müntz a publié dans son livre sur *Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps.* Postérieurement à la publication du mémoire de M. G. Tesorone, deux découvertes signalées par la *Fanfulla* des 12 et 13 novembre 1891, sont venues en justifier les conclusions.

La première consiste en fragments de pavage extraits de fouilles exécutées dans la cour du Belvedère. La seconde est un dessin à la plume trouvé dans les cartons de la bibliothèque du Vatican. Ce dessin exécuté, en 1745, par un peintre espagnol du nom de Francisco La Venga, en outre de la première et de la seconde *Loggia* de Raphaël, reproduit l'un des compartiments du pavage.

« Le dessin a été retrouvé, nous écrit M. G. Tesorone, et ses couleurs sont indiquées par les fragments de faïences qui, sur les données de mon mémoire, ont été reconnus pour les fragments des carreaux des Loges de Raphaël. La technique est tout à fait celle des Robbia. Les couleurs correspondent à celles du premier fragment retrouvé (dans l'église San-Silvestre du Quirinal), la façon des carreaux y correspond aussi, et, sur les côtés des carreaux mêmes, se trouvent des numéros en noir de manganèse comme sur le premier fragment et peints certainement par la même main. En outre on a pu constater que le dessin partiel de ces carreaux correspond à l'ensemble du dessin retrouvé. »

Sur ces fragments se trouvent représentés plusieurs emblèmes de la famille des Médicis : Le joug de Léon X ; les trois diamants montés en anneau de Cosme et les trois plumes de Laurent le Magnifique, ainsi que l'explique Paul Jove. Ces deux derniers emblèmes combinés ensemble ont servi à former une bordure reproduite plus haut en tête de page. Ainsi, pendant un siècle il est sorti de l'atelier des Robbia, en même temps que des reliefs émaillés, des pavages dont la technique est particulière. C'est un chapitre nouveau qu'il faut ajouter à l'histoire du célèbre atelier.

Maintenant que nous avons dit notre sentiment sur les quelques livres nouveaux qui traitent de la céramique italienne, servons-nous-en pour indiquer les connaissances nouvelles qu'ils nous font acquérir.

Nous laissons de côté, avec M. Drury Fortnum, qui est fort sceptique à son égard, tout ce qui a été dit sur la prétendue déco-

ration des tours des églises de Pise par l'emploi de bassins rapportés des îles Baléares en 1115, par les Pisans vainqueurs.

Cependant l'existence de disques de tradition orientale ne peut être niée. M. D. Fortnum lui-même donne, dans l'Introduction de son catalogue des faïences du Musée de South-Kensington (p. XXXII),



BROC AUX ARMES DE FLORENCE.

(Faenza. — Mezza Maiolica.)

la gravure d'un fragment de l'un de ces disques, creusé en bassin, qui est incontestablement de style oriental, et nous empruntons à M. F. de Dartein, dans sa belle *Étude sur l'Architecture lombarde*, deux autres bassins de même style, que l'auteur, de plus, dit être à reflets métalliques (p. 284).

Ces deux bassins décorent la tour octogone qui enveloppe la coupole de l'église de San-Teodoro à Pavie et sont contemporains de sa construction, qui doit dater des commencements du XIIIe siècle, malgré le plein-cintre de tous ses arcs et de toutes ses ouvertures.

Cette église se rattache, en effet, par son plan et par sa structure, à un certain nombre d'églises pavisanes dont les dates de consécration sont connues. La plus ancienne, San-Pietro-in-Ciel-d'Oro, fut consacrée en 1132, et la plus récente, San-Lanfranco, le fut en 1236. Et c'est de la seconde que San-Teodoro se rapproche le plus par la tour de sa coupole.

Mais un auteur du pays même, M. Camillo Brambilla, dans la *Ceramica in Pavia*, parle des fragments de l'un de ces disques de San-Teodoro qu'il a pu examiner de près, ainsi que ceux d'une autre église, San-Lazzaro, édifiée en 1190, et y voit des produits locaux.

Il a pu constater pour les premiers l'uniforme simplicité de leur dessin et le peu de variété de leur couleur, étant tous deux à fond blanc avec lignes rouges pour les premiers fragments, et jaunes pour les seconds. Mais, de plus, il a reconnu que les méandres et les entrelacs qui les décorent sont des grafitti exécutés sur la couleur fraîche, avant le vernis.

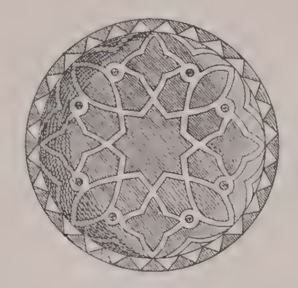
Est-ce ce vernis plombifère qui, s'étant plus ou moins irisé, par suite de sa longue exposition aux intempéries, ainsi que M. C. Brambilla l'a remarqué, a trompé M. F. de Dartein et lui a fait prendre ces irisations pour des reflets métalliques, sur les deux disques qu'il a reproduits?

Cependant leur dessin n'est en aucune façon élémentaire. Il est même des plus élégants et d'un goût oriental très prononcé. Nous devons, de plus, croire à leur scrupuleuse exactitude d'après celle que montre la reproduction des sculptures barbares figurées sur la planche même où nous les avons empruntés. La question est fort embrouillée, on le voit. Faut-il croire que des disques ou bassins, de deux origines différentes, ont concouru à décorer la tour de la coupole de San-Teodoro? Les uns apportés par le commerce avec l'Espagne ou les îles Baléares, les autres sortis des ateliers locaux. Ce sont ces derniers que M. C. Brambilla a seuls vus. L'argile ferrugineuse qui les compose est d'un ton blanc rougeâtre, comme celle des poteries communes du pays. Nous avons déjà noté la nature de leur décoration faite d'entrelacs géométriques. Par exception il a trouvé une croix jaune sur fond azuré sur un bassin de San-Pietro-in-Ciel-d'Or, qui fut consacrée en 1132, et des croix avec des étoiles à San-Lanfranco qui est de 1236. Sur les uns comme sur les autres, le vernis plombifère a formé des tavelures en s'irisant.

Le mode d'exécution du décor de ces bassins à l'aide de grafitti sur la peinture fraîche, a trompé sans doute sur la nature de ceux

qui décorent une église de Cividale, en Frioul. On les dit décorés par l'incrustation de deux terres de couleurs différentes l'une dans l'autre, ainsi qu'étaient décorés dans le Nord les pavages du XIIe au XVe et même au XVIe siècle [1]. Or, l'église dont il s'agit étant du VIIIe siècle, nous en doutons. D'autant plus qu'Albert Lenoir, en décrivant cette église, parle des placages de verre qui garnissaient le champ des frises en stuc, et est muet sur cette partie de la décoration [2].

Tous les disques que nous avons pu voir en place à Bologne nous ont semblé de fabrication italienne, trop haut placés d'ailleurs pour que leur décoration ne reste pas impossible à déterminer. E. Piot en



DISQUE EN POTERIE DE STYLE ORIENTAL.

(Église de San Teodoro, à Pavie.)

avait possédé un dont la couverte était d'un bleu sombre uni. Mais cet amateur si délicat, que doublait un marchand des plus habiles, l'aura dû céder dans un lot vendu à bon prix à quelque musée étranger, car nous ne l'avons point retrouvé dans la vente faite après son décès.

Nous pensons donc, il est certain même, que c'est le commerce avec l'Orient et avec l'Espagne qui fit connaître dès le moyen âge aux Italiens les faïences émaillées. Ainsi en 1437 les Vénitiens admettent les *lavori de majolica*, bien que pour favoriser leurs ateliers céramiques ils prohibent toutes les autres poteries. La même prohibition renouvelée en 1474 indique la provenance de ces « *lavori de majolica que viene de Valenza.* » Beaucoup plus tard, même pendant le dernier tiers du XVIe siècle, nous trouvons à Bologne la même exception pour les produits de Majorque et de Damas.

1. *Dell' Industria delle terre cotte in Italia et segnamente in Lombardia.* Dans le Politecnico, Milan, 1865.

2. *Monuments anciens et modernes,* t. II. Chapelle à Cividale-du-Frioul.

Mais il ne suffisait pas de posséder des vaisselles émaillées, et de reconnaître leur supériorité sur celles qui étaient simplement vernies pour avoir le secret de la composition de la nouvelle couverte. Il est donc permis de croire à l'entrée d'ouvriers majorcains apportant leurs recettes, dans quelque atelier italien. Notons cependant que la présence des reflets métalliques sur les pièces italiennes d'un archaïsme relatif, ne suffit pas à autoriser cette croyance, car nous trouvons l'émail stannifère sur des faïences d'une époque bien antérieure, ainsi que nous l'allons montrer.

Nous ferons peu de compte des affirmations d'auteurs faentins de la fin du siècle dernier ou des commencements de celui-ci cités par C. Malagola, sur des armoiries et des inscriptions en majolique datant du XIIIe siècle, qui auraient existé à Faenza. Ces témoins d'une antique industrie pouvaient fort bien n'être que ce qui est qualifié de *mezza-majolica* par les auteurs italiens. Ils désignent ainsi des pièces de terre rouge recouvertes de terre blanche de Vicence ou de Sienne, puis décorées de peintures violettes, vertes ou bleues, avec des traces de jaune. Mais nous trouvons dans le livre de F. Argnani des preuves irrécusables de l'emploi de l'émail à la fin du XIVe siècle.

Pendant les fouilles exécutées dans l'ancien palais Manfredi, on découvrit un grand nombre de fragments de brocs de *mezza-majolica* parmi lesquels il s'en trouva de vraie majolique, contemporains les uns des autres et qu'il a été possible de dater par les armoiries qui y ont été peintes. Ce sont celles d'Astorgio Ier, tantôt sans cimier, tantôt avec un cimier fait d'une tête de bélier. Or les historiens faentins assignent l'année 1393 pour date de l'adoption de ce cimier par Astorgio Ier à qui il fut particulier et qu'aucun de ses héritiers n'adopta. Celui-ci étant mort en 1405, c'est entre l'année 1393 et cette dernière qu'il faut placer la fabrication des cruches en question qui sont recouvertes d'émail à l'étain, tandis que d'autres, qui sont décorées du même écu d'armoiries sous le même cimier, ne sont que de la *mezza-majolica*, peintes de noir (manganèse), de vert (oxyde de fer) et de bleu (cobalt) sous une glaçure de plomb. Nous publions les unes et les autres d'après le livre de M. F. Argnani.

Ces majoliques sont encore bien grossières, mais enfin elles existent et permettent de faire remonter l'emploi de l'émail à la fin du XIVe siècle dans un atelier de Faenza. Est-ce là qu'il fut employé pour la première fois? Nous ne saurions l'affirmer. Mais les exemplaires recueillis par F. Argnani pour le Musée de Faenza suffisent

pour détruire la légende si universellement adoptée. Luca della Robbia n'y perdra rien pour sa gloire.

Nous devons rappeler que dans le nord de l'Europe, en 1391, au temps même des premiers essais de Faenza, le duc de Bourgogne Philippe le Hardi commanda les carrelages de son château de Hesdin « pains à ymaiges » d'après les modèles fournis par Melchior Bœderlin, l'auteur de la peinture des volets du retable de Dijon, carreaux qui selon toute vraisemblance étaient émaillés [1].

Après avoir fixé l'état des connaissances présentes sur la date de la première application connue de l'émail en Italie, qui a été le point de départ du développement et des progrès de l'art céramique, il nous reste à dire quels sont les faits nouveaux apportés à l'histoire des principaux centres de cette fabrication.

ALFRED DARCEL.

(La suite prochainement.)

1. E. Houdoy, *Histoire de la Céramique lilloise*, Paris, 1869.



LE

TRIPTYQUE ÉMAILLÉ

DE LA BIBLIOTHÈQUE D'ÉVORA (PORTUGAL)



E Triptyque conservé à la Bibliothèque d'Évora (Portugal), est un des plus beaux types de l'émaillerie limousine qui nous soient parvenus.

C'est un émail peint sur cuivre dont les brillantes couleurs sont admirablement conservées. Il se compose d'un panneau central et de deux volets pouvant se replier sur ce panneau et le recouvrir. Au centre est représenté le Christ en croix entre les deux larrons, au moment où le soldat, dont la légende du Moyen Age a fait saint Longin, devient aveugle en lui donnant le coup de lance. Sur le vêtement de ce soldat on lit les mots : *Longis Avugle Sanct*. Chacun des deux volets est divisé dans le sens de la hauteur et comprend deux sujets superposés. Celui de gauche représente Pilate au moment où il se lave les mains, et, au-dessous, la rencontre du Christ, tombant sous le poids de la croix, avec sainte Véronique qui va lui essuyer le visage. Le volet de droite montre Jésus-Christ dans les Limbes, au-dessus d'une *Sacra Conversazione* du Christ et de la Vierge à qui il apparaît couvert de son linceul. La Vierge est

agenouillée sur un prie-Dieu au pied duquel l'auteur a écrit : *O Mater dei Memento mei*. Dans le panneau central, les saintes Femmes, saint Jean-Baptiste, saint Longin, saint Joseph d'Arimathie, le Centurion à cheval, etc., sont vêtus de riches vêtements du xvie siècle.

Les personnages ont le type allemand ; la composition, les costumes et les accessoires sont également de style allemand, notamment le vase avec lequel le serviteur verse de l'eau sur les mains de Pilate, qui ressemble à un broc à bière, tel que ceux qui sont encore usités en Allemagne. Remarquons cependant que des hermines, qui figuraient dans les armes d'Anne de Bretagne, sont semées sur la robe de sainte Madeleine au pied de la croix.

Le retable est entouré des mots : *Atendite et Videte si est dolor similis sichut dolor meus*, gravés sur la monture, et coupés et disposés d'une manière qui indique suffisamment que le graveur ne comprenait pas l'inscription qu'il avait été chargé de transcrire. On peut s'en rendre compte dans le dessin que nous donnons ici. Cette inscription permet de supposer que nous sommes en présence de la monture originale du Triptyque qui se trouve encadré de moulures en cuivre sur lesquelles sont rapportés des feuillages estampés.

Sur la boîte renfermant ce monument on lit une inscription latine dont voici la traduction et dont on trouvera le texte en note [1] :

1. Cum Imperalis illa Civitas Constantinopolitana, Olim Nova Roma dicta, ab exercitu Francorum, simulque Venetum capta fuit, inter alias pretiosas spolias adfuit sacra illa Imago Salvatoris Nostri; quae Mysteria suae sanctissimae et acerbissimae Passionis representat. Haec sacra Imago inventa fuit in Templo Sanctae Soffiae, et Graeci, ex Antiquâ traditione, asserebant donum esse Magni Constantini Imperatoris. Est autem magni et considerabilis momenti, dum ex smalto auroque confecta est; sed cum Galli Venetique regalia pretiosaque Spolia inter ipsos dividerent, in dominium Francorum Sacra Imago remansit, qui illam suo Regi detulerunt, et usque ad Regnum Francisci Primi in generationem illorum estitit. Attamen cum Carolus Quintus, Romanorum Imperator, dictum Franciscum Papiae subjugasset, sacra illa Imago chara fuit Imperatori, qui eam secum, cum aliis spoliis, in Hispaniam reportavit. Verum, cum Isabella Austriaca, ex Germaniâ Mantuam ad Suum conjugem iret, Sacram Imaginem secum in dotem asportavit, quã in Oratorio suo magnificentissime collocavit ornatam prius cum cristallinis columnis aliisque Regalibus ornamentis. Totum hoc constat ex Epistolâ latinâ Comitis Castiglione quae directa fuit ad summum Romanum Pontificem ut consecrationis Bullam dictae Capellae concederet, quae Epistola in domo Castiglionis, Mantuae, insimul cum aliis monumentis asservatur, cum quibus satis probatur pretiositatem dictae sanctissimae Imaginis, ac valorem esse Sedecim mille scudorum Romanorum cum attestatione celebris Julii Romani.

« Lorsque la ville impériale de Constantinople qu'on appelait la nouvelle Rome fut prise par l'armée des Francs et des Vénitiens, on trouva, parmi les dépouilles les plus précieuses, cette image sacrée de Notre Sauveur qui représente les mystères de sa très sainte et très douloureuse Passion. Elle était dans l'église de Sainte-Sophie, et les Grecs disaient que, suivant une antique tradition, c'était un présent de l'empereur Constantin le Grand. Elle est d'une haute et importante valeur, puisqu'elle est faite d'émail et d'or.

« Par suite du partage des objets précieux et royaux entre les Francs et les Vénitiens, cette image sacrée devint la propriété des Francs qui l'offrirent à leur roi, et elle est restée dans la maison de France jusqu'au règne de François Ier.

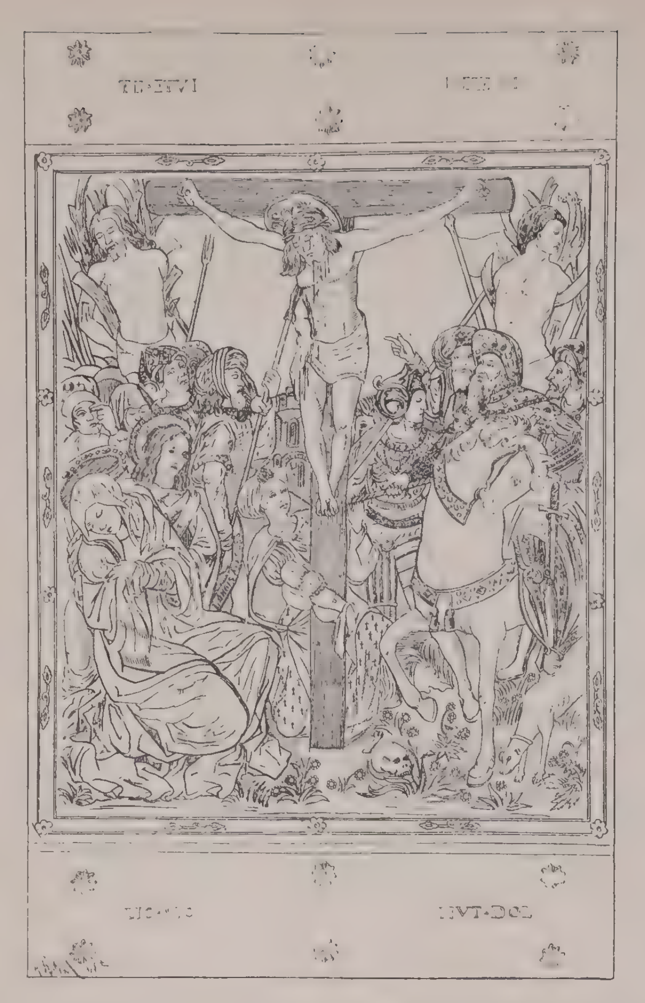
« Mais quand Charles-Quint, empereur des Romains, se fut emparé, à Pavie, du roi François Ier, il eut une affection particulière pour cette image sacrée, et l'apporta en Espagne avec ses autres dépouilles. Plus tard, Isabelle d'Autriche, venant d'Allemagne pour s'unir à son époux à Mantoue, lui apporta en dot la sainte Image, et la plaça avec solennité dans son oratoire, après l'avoir fait décorer de colonnes de cristal et autres ornements royaux. Tout cela résulte d'une lettre en latin écrite par le comte Castiglione au Souverain Pontife pour obtenir la bulle de consécration de ladite chapelle.

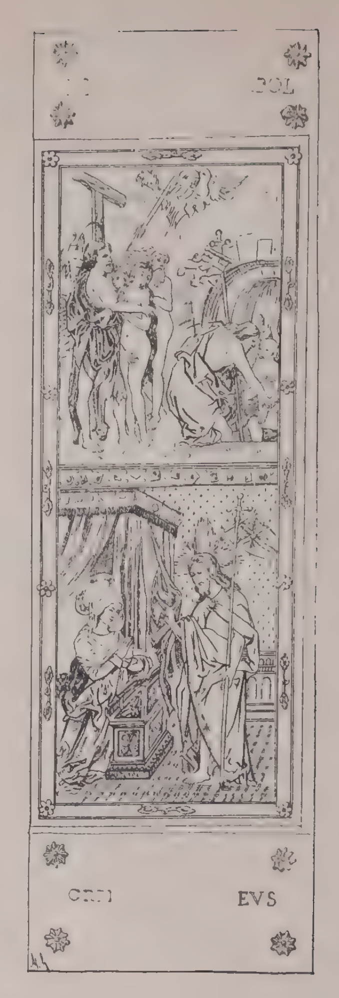
« Cette lettre est conservée à Mantoue dans le palais dudit comte Castiglione, avec d'autres témoignages établissant surabondamment combien est précieuse cette sainte Image, et en fixant la valeur à seize mille écus romains, suivant l'estimation faite par le célèbre Jules Romain. »

Il est superflu de faire ressortir les impossibilités accumulées dans cette note écrite dans un latin barbare, qui nous représente un émail peint du XVIe siècle comme remontant au IVe, — Constantin faisant un présent à une église qui sera construite deux siècles après sa mort, — et où il est question de documents déposés dans la maison d'un gentilhomme imaginaire de Mantoue où il y aurait quelque naïveté à aller les rechercher.

Cette notice a dû être rédigée il y a peu de temps; probablement au siècle dernier, par ceux qui ont détourné ce splendide monument, et elle devait servir à leur permettre de le vendre plus avantageusement. Quelle confiance doit-on accorder à la partie du récit qui nous représente cet émail comme ayant été pris par les Impériaux dans les bagages de François Ier à la bataille de Pavie? C'est ce qu'il est bien difficile de dire, mais il est probable que cette partie de la







TRIPTYQUE EN ÉMAIL PEINT, CONSERVÉ A LA BIBLIOTHÈQUE D'EVORA (PORTUGAL).

notice est aussi imaginaire que tout le reste, ainsi que l'a établi M. Charles Yriarte, quand il a très justement rappelé que l'inventaire des objets précieux pris par Charles-Quint dans cette malheureuse journée existe encore à Madrid, et qu'on n'y voit pas figurer notre triptyque.

Cet objet d'art est entré dans le Musée-Bibliothèque d'Évora au commencement du siècle, lorsque son fondateur, l'archevêque Dom Manoel de Cenácolo Villas Boas, l'acheta ou le reçut d'une personne indéterminée.

Avant de rechercher à quel artiste on doit l'attribuer, il est bon de rappeler que M. Alfred Demersay chargé, en 1862, d'une mission scientifique ayant pour objet de rechercher divers documents dans les archives d'Espagne et du Portugal, s'exprime ainsi sur le compte de cet émail :

... « L'émail du Musée d'Évora que je regarde comme un des beaux spécimens de l'art français à l'époque de la Renaissance, malgré la tradition qui lui assigne une origine byzantine, est un triptyque de Limoges. La monture est d'or massif uni et sans ciselures.

« Un pareil trophée est sans valeur historique pour le Portugal, qui n'a pas eu la gloire de nous en dépouiller : il n'a qu'une valeur vénale, facile à apprécier celle-là, et peut-être penserez-vous, monsieur le Ministre, qu'il y aurait là matière à des négociations ou à un échange qui restituerait aux collections splendides du Louvre un joyau dont la place me paraît toute marquée dans le Musée des Souverains. »

Il est inutile de redire que, malgré les termes de l'Inscription latine, la monture est en cuivre et non pas en or.

M. Charles Yriarte a vu ce monument qui figurait dans l'Exposition rétrospective de Lisbonne de 1882, et, dans la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er juillet de la même année, il s'est borné à détruire la légende qui faisait de ce triptyque un des trophées de la bataille de Pavie. N'est-il pas possible de serrer la question de plus près? L'œuvre est certainement française et sort des ateliers de Limoges. En dehors du style qui ne permet pas le doute, nous en avons pour garant le mot *Avugle*, qu'on lit auprès de saint Longin; — et les hermines semées sur la robe de sainte Madeleine sont vraisemblablement une flatterie à l'adresse de la reine Anne de Bretagne qui mourut en 1514, ce qui permet de supposer que ce monument est antérieur à cette date. L'émail a été peint d'après une estampe

allemande, ainsi que les artistes limousins avaient l'habitude de le faire au xve et au début du xvie siècle. C'est ce qu'a rappelé très justement M. Émile Molinier à la page 266 de son *Traité de l'émaillerie :* « Les émailleurs Limousins n'ont point tiré de leur imagination les compositions qu'ils ont traduites en émail. Au xve et dans le premier quart du xvie siècle, ce sont les estampes flamandes ou franco-flamandes, plus rarement allemandes, qui leur ont servi de patrons. »

La monture qui cache le dessous de la plaque de cuivre ne permet pas de savoir s'il existe une signature ou un poinçon qui, du reste, doivent être cachés par un contre-émail; mais il suffit de comparer cet émail avec ceux du Musée du Louvre, du Musée de Cluny et de la collection Spitzer, pour reconnaître qu'il est sorti des ateliers des Pénicaud, et on ne peut hésiter qu'entre Nardon Pénicaud, le plus ancien des peintres émailleurs de Limoges, dont nous possédons au Musée de Cluny une si belle œuvre datée de 1503, et Jean Ier Pénicaud, frère ou neveu de Nardon. Ceux qui sont venus après eux ont reproduit des œuvres qui ont un caractère moins archaïque que celle qui nous occupe.

D'après M. Molinier, ce qui distingue les œuvres de Jean Ier Pénicaud de celles de Nardon, c'est l'emploi presque immodéré du paillon, consistant dans des feuilles d'argent mises sous l'émail incolore qui sert de support aux émaux colorés, et servant à rehausser l'éclat des vêtements, et surtout celui des fonds et du ciel semé d'étoiles d'or.

Or, les fonds du panneau central et de trois des sujets latéraux du triptyque d'Évora sont formés par des paillons analogues à ceux qu'on rencontre sur les émaux de Jean Ier Pénicaud qui font partie de la collection Spitzer : aussi, je pense que c'est à ce maître qu'on doit attribuer cet émail. C'est au reste l'opinion que M. Molinier a bien voulu m'exprimer lorsque je lui ai montré les photographies de l'objet. Ces photographies laissent apparaître les défauts et les maladresses du dessin, mais ce qu'elles ne peuvent rendre, c'est l'éclat et l'harmonie des couleurs, aussi brillantes aujourd'hui qu'il y a près de quatre siècles, et qui font de cet émail un des chefs-d'œuvre sortis des ateliers de Limoges, et je crois avoir le droit d'ajouter un des chefs-d'œuvre de la Renaissance française.

Remarquons, en outre, que ses dimensions sont supérieures à celles de tous les émaux des Pénicaud conservés au Louvre, au Musée de Cluny et dans la collection Spitzer. Le n° 3 de cette der-

nière collection, le plus grand de tous, a 0m,33 de hauteur sur 0m,25 de largeur, tandis que celui d'Évora atteint 0m,41 sur 0m,34. Aussi, sans même qu'il soit prouvé que ce monument a appartenu à François Ier, le verrions-nous avec plaisir entrer dans les galeries du Louvre, mais selon toute vraisemblance, il faut renoncer à cet espoir, car la ville d'Évora n'est évidemment pas disposée à aliéner une œuvre qui est la pièce principale de son Musée.

A. BOUTROUE.



CORRESPONDANCE D'ANGLETERRE

EXPOSITION D'HIVER DE LA ROYAL ACADEMY.

I



Depuis vingt-trois ans que l'Académie royale des Beaux-Arts nous offre chaque hiver une admirable exposition de maîtres anciens de toutes les écoles, nous nous sommes tellement habitués au défilé de belles choses sortant partout des collections privées, que nous oublions peu à peu de nous émerveiller que la source n'en soit point encore tarie. L'exposition de cette année, ouverte au public dans les premiers jours de janvier, est à peine moins riche que les plus remarquables d'entre ses devancières; mais, il faut l'avouer, elle nous met en présence d'une foule d'anciennes connaissances. Je suis loin cependant de vouloir m'en plaindre, vu que ce sont les collections de Buckingham Palace, de lord Dudley, de lady Wallace (à Manchester House), de M. Wentworth Beaumont, de M. Bankes (à Kingston Lacy) et du duc d'Abercorn, qui ont été, avec beaucoup d'autres, mises à contribution. C'est, hélas! la dernière fois qu'on verra comme telle la collection de Dudley House, réunie avec un si grand zèle et à si grands frais par feu le comte de Dudley; puisque son jeune héritier a annoncé son intention de vendre au printemps tout ce qui reste d'œuvres des grands maîtres, y inclus le célèbre *Raphaël* et les remarquables panneaux par

Crivelli, Lorenzo di Credi et autres, les nombreux Greuze et les non moins nombreux Murillo. On se souviendra qu'un merveilleux *Jugement dernier* de Fra Angelico et un superbe portrait de femme par Velasquez ont déjà pris le chemin de Berlin, et l'on oubliera encore moins que le plus précieux joyau de la collection, les *Trois Grâces*, de Raphaël, est à Chantilly.

Dans la salle consacrée selon la coutume aux maîtres du *quattrocento* et des commencements du *cinquecento* se voient quelques œuvres de premier ordre, à côté d'autres plus que médiocres et portant des attributions douteuses ou plutôt indubitablement fausses. Trois panneaux de l'École florentine attribués à Giotto : la *Cène* (lord Dudley), la *Présentation au Temple* (M. Willett) et l'*Ensevelissement de la Sainte Vierge* (M. Bromley-Davenport) sont tous de bonnes productions de cette grande école, mais aucun d'entre eux n'approche de près de la manière propre du maître, pas même l'important panneau de M. Davenport, qui jouissait dans le temps d'une assez grande réputation comme œuvre authentique de Giotto, dont il ne révèle cependant ni la majestueuse ampleur ni la finesse d'exécution.

Je n'entreprendrai pas de vous entretenir de deux soi-disant Botticelli, ni d'une *Vierge avec l'Enfant* donnée à tort au Francia, ni d'un Mantegna (!) qu'on regrette de voir paraître avec un tel nom sous l'égide de l'Académie. C'est une *Vierge adorant l'Enfant Jésus*, qui a pu être dans l'origine d'un imitateur muranais du maître de Padoue, mais qui actuellement n'est plus rien. Passons à un sujet plus agréable, et signalons deux œuvres authentiques et superbes de Piero della Francesca, ou dei Franceschi, comme il est convenu que nous devons désormais l'appeler. Je ne sache pas qu'en aucune exposition, si ce n'est à la Galerie Nationale de Londres, on ait encore été à même d'étudier deux tableaux de chevalet véritablement authentiques du remarquable maître qui appartient en même temps à l'Ombrie et à la Toscane. Et encore, les tableaux de la Galerie Nationale ne sont plus, on le sait, que d'intéressantes ruines. La *Vierge avec l'Enfant entourée d'anges* (M[rs] Alfred Seymour) est certainement avec les célèbres portraits en diptyque de Federigo da Montefeltro et Battista Sforza aux Offices, l'œuvre la mieux conservée que nous possédions de Piero della Francesca, et presque la seule — avec les grandes fresques d'Arezzo, — qui nous montre encore son coloris si original et cette maîtrise dans le clair-obscur qui en fit dans l'École italienne un véritable précurseur. Le calme, l'immobilité y sont portés à l'excès comme dans presque tous les tableaux d'autel du peintre ; mais le groupe de la Sainte Vierge trônant solennellement avec l'Enfant Jésus, à peu près comme dans le grand panneau du Musée Brera, est néanmoins bien imposant, et les anges qui l'entourent ont le charme énigmatique qui appartient en propre à cet artiste. Ce qu'il y a de vraiment remarquable est l'atmosphère ambiante qu'il a su mettre partout, non moins que le modelé admirable des chairs, surtout dans le corps de l'Enfant, qui est un véritable morceau de peintre. Pour le moins aussi belle a dû être dans l'origine cette autre *Vierge avec l'Enfant et trois anges* de Piero, (provenant du collège de Christ Church à Oxford), dont les lignes générales ont certainement moins de raideur que celles du panneau que je viens de décrire ; mais malheureusement un nettoyage maladroit a laissé les chairs pâles et exsangues, et le fond d'azur est devenu d'un bleu si foncé qu'il frise le noir.

Une véritable trouvaille, faite cet été dans une maison de campagne d'Écosse, est cet admirable petit panneau si puissant et si mouvementé de Luca Signorelli,

e *Christ chez Simon le Pharisien.* C'est un achat qui fait honneur à la Galerie Nationale d'Irlande et à son habile conservateur, M. Doyle.

Il ne faudrait pas passer sous silence une très belle *Sainte Famille* (lord Dudley) de Lorenzo di Credi, parfaitement conservée, mais d'un type trop connu pour qu'il soit nécessaire de la décrire La *Pieta* de Carlo Crivelli, provenant aussi de Dudley House, est l'œuvre la plus parfaite, et assurément la plus émouvante, que je connaisse de ce curieux peintre, également influencé par Venise et Padoue. Elle date de la jeunesse du maître, et a dû être exécutée dans cette dernière ville sous l'influence immédiate de l'École du Squarcione. De plus on y découvre facilement une autre influence, celle de Donatello lui-même, et surtout de son grand relief placé en arrière du chœur de Saint-Antoine de Padoue. Cette même influence du statuaire florentin se révèle du reste dans le *Christ* soutenu par deux anges qui est à la Galerie Nationale. Infiniment inférieur, quoique également authentique, est un grand tableau d'autel en plusieurs compartiments, signé par le même Crivelli, et faisant aussi partie de la riche collection de lord Dudley. Un intéressant panneau, malheureusement endommagé, est la *Mort de Didon* (Galerie Nationale) par Liberale de Verona, provenant de la collection Habich à Cassel, et acheté tout récemment avec un lot de tableaux hollandais pour le compte de notre Musée national. C'est une composition fort animée et d'un coloris vif et étincelant, dont la parfaite naïveté constitue le plus grand charme. Le peintre véronais a subi, comme presque tous ses concitoyens de la fin du xve siècle, l'influence de Padoue, mais il a su conserver néanmoins un cachet très personnel. C'est M. Gustave Frizzoni qui le premier, dans la *Zeitschrift für Bildende Kunst,* a rendu cette œuvre curieuse à son véritable auteur. Il faudrait encore signaler une jolie *Vierge avec l'Enfant,* attribuée à la légère au grand Léonard lui-même, mais apparemment de cet imitateur qui s'appelle Francesco Napoletano, dont on voit une jolie *Madone* au Brera à côté du *Sposalizio* de Raphaël.

Bien agréables à voir et d'un ton des plus décoratifs sont cinq panneaux (à lord Dudley), ayant tous apparemment fait partie de la même prédelle, et montrant divers événements de la Vie de Notre-Seigneur. Ils sont attribués par le catalogue, au Pérugin, et sont certainement de très bonnes productions de son atelier. Deux d'entre eux, le *Baptême* et la *Résurrection,* sont d'un dessin à peu près identique à celui de deux panneaux de la galerie de Munich (n°s 1037 et 1038), attribués par les uns au jeune Raphaël, par les autres au Pérugin, mais en toute probabilité également d'un bon élève de l'atelier. Les charmants panneaux de lord Dudley ont un coloris plus clair et plus gai que les œuvres habituelles du Pérugin, et appartiendraient ainsi plutôt à son excellent élève le Spagna.

Voici à la place d'honneur, au centre de la salle, la grande *Crucifixion* de Raphaël (à lord Dudley), de dimensions beaucoup plus considérables encore que celles de la *Madone Ansidei* de la Galerie Nationale. C'est l'œuvre de la jeunesse du maître décrite par Vasari et signée ainsi au pied de la Croix : *Raphael Urbin — as. p.* (sic). Elle passe pour être de l'année 1501, et devancerait ainsi toutes les autres peintures péruginesques du jeune Sanzio ; elle est, dans tous les cas, une des premières productions de cette série et précède en toute probabilité le *Couronnement de la Vierge* du Vatican. Cependant je ne puis croire que nous ayons là le coup d'essai de Raphaël dans la peinture péruginesque pratiquée pour son propre

compte. Même aidé, comme il est évident qu'il le fut, par un carton ou des dessins de son maître, il ne se serait jamais attaqué pour son début à une œuvre de cette envergure. On ne risque pas beaucoup en déclarant quelque peu antérieures à la *Crucifixion*, la *Madone Diotalevi* et la *Madone Solly*, deux panneaux faisant partie de la série des tableaux de la période primitive de Raphaël au Musée de Berlin. Je laisse naturellement en dehors de la question le petit groupe d'œuvres de la première jeunesse, comme notre *Vision du chevalier*, pour lesquelles je suis de l'avis de Morelli, lorsqu'il prétend qu'elles furent exécutées à Urbino avant le voyage de Pérouse, et sous l'influence de Timoteo Viti. La *Crucifixion*, qui est encore suffisamment bien conservée, se distingue par un coloris en même temps riche et clair, qui n'est point absolument celui de Pérugin. L'œuvre a surtout un grand intérêt historique, comme étape dans la carrière du maître. Elle est loin encore, pour ce qui concerne la profondeur du sentiment, le recueillement, la mystique beauté des types, de valoir un Pérugin de la bonne époque, comme par exemple la merveilleuse fresque du couvent de *Santa Maria Maddalena dei Pazzi* à Florence. Le Saint Jérôme et la Madeleine, agenouillés au pied même de la Croix, tandis que la Sainte Vierge et le Saint Jean sont placés plus à l'écart et se tiennent debout, sont de bons types de l'école rendus avec une grande délicatesse; le Christ a déjà de la grandeur; mais les deux anges d'un style également ombrien qui planent en haut, des deux côtés de la Croix, sont décidément d'une conception pauvre et d'une exécution inférieure au reste.

La belle *Sainte Famille* d'André del Sarte, appartenant à la collection de lady Wallace, est trop connue pour qu'il soit nécessaire d'en faire la description : c'est peut-être le meilleur spécimen de l'art souverainement accompli mais creux du grand maître florentin qui existe en Angleterre, où, à quelques exceptions près, il n'est pas très bien représenté.

Une réapparition qu'on salue avec plaisir est celle de la délicieuse *Adoration des Bergers* (à M. Wentworth Beaumont) que bien des connaisseurs avisés, et entre autres MM. Crowe et Cavalcaselle, donnent encore à Giorgione et regardent comme étant une œuvre de sa jeunesse. Il faudrait plutôt, selon mon avis, la rayer de la liste déjà si peu fournie de ses œuvres, pour la laisser à un élève ou imitateur des mieux doués, mais tâtonnant encore. Le groupe de la Madone adorant à genoux, avec saint Joseph, l'Enfant divin, est d'un imitateur de Jean Bellin et de Cima, plus timide que Barbarelli; le ravissant paysage ne montre pas la touche ferme et égale qu'on entrevoit même dans les deux Giorgione primitifs des Offices. Seul le beau groupe des deux bergers serait digne du maître par le dessin expressif et le réalisme poétique; l'art vénitien des premières années du XVIe siècle s'y montre dans toute sa vérité naïve, dans tout son charme. Ce qu'on peut affirmer pour le moment, c'est que cette *Adoration* est d'un artiste peignant vers 1500, qui touchait de très près à Giorgione et était peut-être son élève. Il y aurait des études intéressantes à faire sur cette question sans sortir de Londres; car deux panneaux de la National Gallery — une *Adoration des Mages* provenant de Leigh Court et un soi-disant *Philosophe* — touchent pour le moins d'aussi près au maître, sans être de sa main, et chacune de ces trois œuvres giorgionesques révèle, il me semble, une main différente.

C'est une véritable offense à la glorieuse mémoire du Titien que de lui attribuer cette *Omnia Vanitas* (à M. Ralph Bankes), espèce de nudité plus ou moins allégo-

rique d'un peintre vénitien quelconque de troisième ordre ! Dans la *Flore* (à M. L. Mond) de Palma Vecchio, il n'y a de bien conservé que la poitrine à moitié nue et les beaux atours de l'opulente Vénitienne, mais là on reconnaît encore dans sa perfection la troisième manière du maître, appelée la manière blonde.

Mais voici groupées ensemble trois toiles du Tintoret : d'abord une grande composition décorative, *Apollon et Marsyas*, plutôt largement esquissée que véritablement terminée, et deux magnifiques portraits de sénateurs anonymes, qui, prêtés par le duc d'Abercorn, font à Burlington-House leur première apparition. Ils sont peints avec une force et un coup de brosse frisant la brutalité, mais aussi avec un feu, une certitude qui appartiennent en propre au *Furioso* dans ses beaux jours. Cela n'a ni l'élégance aristocratique du Titien, ni la profonde intuition du vieux Jean Bellin, mais cela est pourtant d'un peintre unique dans son genre.

Parmi les primitifs flamands, hollandais et allemands, qui ne sont pas cette année en grand nombre, on remarque tout d'abord une très grande *Adoration des Mages* de Lucas de Leyde, provenant de Buckingham Palace et comptant parmi les rares peintures authentiques du maître graveur hollandais. Il faut convenir cependant que le vaste panneau est, exception faite de quelques belles têtes d'hommes, d'une laideur repoussante qui n'est pas suffisamment rachetée par le sentiment religieux. Sans parler du chef-d'œuvre de Mabuse à Castle-Howard, il y a à Dresde, à Naples, à Gênes, des *Adorations* du peintre qu'on appelle provisoirement le *Maître de la Mort de Marie* d'un mérite infiniment supérieur à celle dont il s'agit.

Un incontestable et admirable Dierick Bouts est le petit panneau qui a pour sujet l'*Éternel apparaissant à Moïse dans le buisson ardent.* Une très belle page de l'art primitif flamand est encore un *Intérieur d'église*, montrant un prêtre qui dit la messe au maître-autel splendidement orné d'une cathédrale. Le catalogue donne, sans raison apparente, cette peinture pleine de lumière et d'une couleur riche et chaude à Jean van Eyck, malgré qu'elle soit évidemment d'un peintre de la fin du xve siècle. Une véritable merveille est, dans ce même panneau, le rendu d'un devant d'autel de style byzantin, en or richement travaillé et orné d'une profusion d'émaux cloisonnés.

L'art flamand du xviie siècle compte aussi quelques toiles importantes dans l'exposition. A vrai dire je ne sais où placer deux énormes portraits en pied, la *Marchesa Isabella Grimaldi* et la *Marchesa Maria Grimaldi avec un nain* (à M. Ralph Bankes), attribués tout bonnement à Rubens, mais ne rappelant en rien sa maîtrise suprême, quoique la première de ces toiles porte l'inscription étrange et évidemment apocryphe « Petrus Paulus Rubens pinxit atque singulari devotione 1606 ». On songe d'abord à Sustermans, mais ce n'est que pour rejeter cette attribution peu soutenable. J'ai pensé ensuite à ce Honthorst que les Italiens appelaient « Gherardo della Notte », mais ce n'est là qu'une hypothèse un peu hasardée. Bien à Rubens, ou plutôt à son atelier, est la grande toile décorative *Amours encadrés d'une guirlande de fruits et de fleurs* (également à M. Bankes) ; de plus cette grande guirlande richement tressée de produits naturels de toute espèce, est un des chefs-d'œuvre dans ce genre de Snyders, auquel elle est en effet attribuée. Un Van Dyck de premier ordre est le grand portrait en pied de *Henriette de Lorraine, princesse de Phalsbourg* (à lord Iveagh), peint en 1634, c'est-à-dire lors d'un retour momentané du peintre aux Flandres après le voyage définitif d'Angleterre. La figure de cette

grande dame n'a certes rien d'attrayant, mais la facture du portrait combine la fermeté consciencieuse de la manière flamande et les élégances raffinées de la manière anglaise. Un portrait double, *Dorothée, comtesse de Leicester, avec sa sœur Lucie, comtesse de Carlisle* (à M. Charles Morrison) est moins intéressant, quoique d'une grande force d'exécution. C'est un de ces Van Dyck sur lesquels Lely a plus tard basé son style si apprécié par les beautés honnêtes et autres de la Restauration anglaise. De cette même collection peu connue proviennent deux Teniers gris argenté de première qualité.

On ne vit jamais une exposition de maîtres anciens en Angleterre sans de beaux échantillons de l'art hollandais du XVIIe siècle, et celle-ci ne fait guère exception à la règle. Le nom de Rembrandt apparaît deux fois dans le catalogue, mais je ne reconnais son pinceau ni dans l'une ni dans l'autre des deux toiles exposées ; pas même dans ce *Portrait d'homme* (à M. Alfred Morrison) ne dépassant guère la médiocrité, mais que certains connaisseurs avisés acceptent néanmoins, me dit-on, comme une œuvre de sa main. En revanche, voici un autre *Portrait d'homme* par Frans Hals, provenant de Buckingham Palace et portant la date de 1630, qui n'est rien moins qu'un chef-d'œuvre. Cette tête blonde, un peu fadasse, montre des finesses de ton et d'exécution inusitées chez le fougueux maître de Haarlem, qui, cependant, n'a jamais peint d'une main plus sûre : en Angleterre, il n'y a que le fameux *Jeune cavalier* de la collection Wallace qui l'égale. Pour la seconde fois la reine envoie de cette même collection le superbe Nicolas Maas appelé la *Jeune servante qui écoute;* et sur les mêmes parois on retrouve trois merveilleux Metsu de la collection Wallace : le *Chasseur endormi, Maîtresse et servante,* et la *Marchande de poisson.* Je connais de plus beaux et de plus attrayants Vermeer de Delft que la *Dame jouant de la guitare* (à lord Iveagh), dont l'authenticité ne peut être révoquée en doute, mais qui révèle un peu trop évidemment la recherche du tour de force qui attirait toujours le grand luministe.

Parmi les Albert Cuyp, le plus beau est l'adorable petit paysage ensoleillé avec les vaches obligées, qui appartient à lord Iveagh ; le plus curieux, un *Intérieur de l'église de Dordrecht,* remarquablement éclairé, quoique plus froid de ton que l'admirable page analogue du Ferdinandeum d'Innsbrück. Fort intéressant aussi est un grand paysage du maître, d'aspect quelque peu inusité, puisqu'il représente une rivière fort agitée sous un ciel tourmenté et menaçant. Il faut avouer que les vagues, trop régulièrement espacées, y sont représentées d'une façon presque enfantine, mais le tableau a néanmoins de belles qualités, et montre encore certains rapports avec l'école de Van Goyen, à laquelle les œuvres de jeunesse de Cuyp touchent de si près. Signalons encore deux fort belles pages de Hobbema (l'une à M. Charles Morrison, l'autre à lady Wallace); puis un Jan Steen, un immense Berghem rappelant, avec un accent plus sec, les Both d'Italie, un beau Jean-Baptiste Weenix, un Philips de Koninck fort rembranesque, deux Brekelenkam qui ne soutiennent pas victorieusement la comparaison avec les œuvres de premier ordre qu'ils coudoyent, et finalement ce magnifique *Jeune taureau avec deux vaches,* de Paul Potter, qui est un des ornements de la galerie de Buckingham-Palace.

L'École française compte aussi quelques bonnes pages à l'exposition : entre autres, deux paysages de Claude Lorrain, un arrangement classique du Guaspre, un soi-disant *Portrait de Sophie Arnould,* par Greuze (à lord Normanton), et surtout l'*Accordée de village,* page exquise et au-dessus du soupçon, datant appa-

remment de la jeunesse de Watteau. Nous n'y trouvons pas encore le maître de Valenciennes tout entier, mais la merveilleuse beauté de la couleur ne nous permet pas de douter de l'attribution. Ni l'*Accordée* du Sloane-Museum, — véritable ruine où le maître se reconnaît à peine, — ni le tableau du même nom qui appartient, si je ne me trompe, à M. Alfred de Rothschild, n'égalent cette toile bien conservée, dont M. Broadwood est actuellement l'heureux possesseur.

Un tiers pour le moins de toute l'exposition est consacré comme d'habitude à l'École anglaise. Ici la grande surprise a été l'apparition pour la première fois d'un grand portrait en pied, *Mrs Portman of Bryanston* (à lord Portman), qui n'est rien moins qu'un des chefs-d'œuvre de Gainsborough, quoiqu'il soit resté à peu près inconnu en dehors de la famille qui l'a toujours conservé. Il représente avec une grande simplicité une femme qui n'est plus jeune et n'a jamais été belle, et dont cependant la distinction tranquille impose; elle est richement vêtue de soie blanche garnie de dentelles et commodément assise dans un fauteuil. Le personnage est rendu avec une vivacité, un naturel, une sûreté d'exécution des plus rares, et sans l'élégance apprêtée de beaucoup de portraits d'apparat de cette époque. Cette grande robe blanche à reflets argentés est peut-être, au point de vue de la technique, ce que Gainsborough a brossé de plus merveilleux. Parmi les autres toiles du maître, je ne puis omettre de signaler un *Paysage avec bétail* (à M. Price) auquel la couleur ardente et sombre prête un aspect presque tragique. Reynolds se tient cependant bien à côté de son formidable rival avec deux célèbres toiles de la collection Wallace : cette délicieuse *Miss Bowles* qui est peut-être la reine des petites espiègles du maître, puis *Mrs Braddyll*, une beauté de quelque trente ans d'une sereine et parfaite distinction qui n'exclut pas la simplicité.

L'habile et pompeux conférencier sur le grand art qu'était Reynolds n'aurait certainement pas dû peindre cette grotesque *Mort de Didon* (à la Reine) qui le montre sous son aspect le plus défavorable.

Parmi les nombreux Romney, il y en a vraiment peu qui appartiennent au premier rang. Distinguons cependant ce grand portrait double, fort élégant quoique d'un ton trop cru, *Caroline, vicomtesse Clifden, et sa sœur lady Elisabeth Spencer*, auquel je préfère cependant la belle et mâle tête de ce *William Hayley*, qui fut plus tard le biographe de Romney.

Il y a ici des Turner de toute espèce : des toiles qui ne sont presque plus que de belles ruines, telles que ce mystérieux *Lac de Genève* (à sir Donald Currie), puis une belle marine sombre (à lord Leconfield), puis une véritable merveille, *Petworth House* (à lord Leconfield), doux et paisible paysage de parc anglais doré par les reflets du soleil couchant, que Turner s'est contenté par exception de représenter avec une simplicité absolue et sans le colorer de ses rêves splendides et douloureux. Les admirateurs de Constable ne voudront point agréer, comme un de ses chefs-d'œuvre, la toile de grandeur inusité intitulée *Ouverture du pont de Waterloo à Londres* (à sir Charles Fennant). Le ciel y est merveilleusement dessiné et modelé, mais ces petits points de lumière dont le grand paysagiste a, avec beaucoup trop d'impartialité, saupoudré la toile tout entière, produisent un effet des plus fâcheux. Voici *Cader Idris*, une admirable page de Wilson, qui l'emporte pour la vérité et le charme naturel sur cette belle scène italienne éclairée à la Claude Lorrain, intitulée *Apollon et les Saisons* (à M. Beaumont). L'influence d'un autre grand paysagiste, Hobbema, se fait sentir dans le superbe

Bois près de Norwich, par John Crome, un des vrais précurseurs et maîtres du paysage moderne. A côté de cette œuvre d'une tonalité sombre mais puissante. le paysage avec figures du regretté Frédérick Walker, appelé *Sunny Thames*, ne se soutient pas. Il resta inachevé à la mort prématurée du jeune maître, et les poétiques figures d'enfants pêchant sur la rive de la Tamise qui s'y trouvent encadrées, manquent de relief et d'enveloppe atmosphérique.

L'exposition remarquable dont j'ai essayé de donner un aperçu général est complétée, comme dans les années précédentes, par un choix de belles aquarelles choisies dans l'œuvre des maîtres décédés de notre école anglaise. On y voit à côté de Turner, dont les trois manières successives sont représentées, David Cox avec plusieurs grands et beaux paysages gallois, de Wint, Bonington, Holland, l'audacieux et poétique John Sell Cotman, et cet admirable réaliste William Hunt, dont les études aussi finement observées que divertissantes de rustres et surtout de gamins villageois, méritent et obtiennent une place à part dans l'aquarelle anglaise.

CLAUDE PHILLIPS.



CORRESPONDANCE DE BELGIQUE



L y a quelques mois, quand s'ouvrirent au public les Musées nouvellement établis au Parc du Cinquantenaire, l'impression produite fut loin de démentir l'avis de ceux d'entre nous qui avaient jugé comme médiocrement adapté à nos collections nationales, le cadre nouveau qu'on avait trouvé à propos de leur donner. Incomparablement parées en 1889, les galeries d'art ancien avaient produit alors un effet excellent et le voisinage d'une exposition générale de l'industrie moderne, accompagnée des multiples attractions usitées en pareille circonstance, amena, pendant les beaux jours de l'été, la foule en ces endroits condamnés à une solitude presque absolue en temps ordinaire. Paris, Londres et Vienne ont gardé en tout ou en partie les bâtiments d'expositions universelles dont l'emploi utile a été chaque fois l'objet de combinaisons plus ou moins ingénieuses.

Pour qui se rappelle l'exposition de Vienne, rien de triste comme la physionomie actuelle de la splendide rotonde du Prater. A Bruxelles on s'est dit que le local de l'exposition de 1889 étant toujours debout, rien n'était plus simple que de l'accommoder à une destination définitive et, sans plus de cérémonie, on en a fait un Musée! Quant à la situation, aux dimensions, aux difficultés d'accès, de chauffage et de surveillance, le temps viendrait très certainement régler toutes choses au mieux de la destination nouvelle que recevait l'édifice. Or, cela n'est pas arrivé du tout, si peu même, que voici ce que publiait, sous la date du 5 décembre 1891, un des journaux quotidiens les plus répandus : « Le public ignore généralement que trois de nos Musées royaux les plus intéressants, ceux de l'Art monumental, de l'Art ancien et décoratif, sont installés dans une aile du Palais du Cinquantenaire qui, du reste, est destiné à les abriter tous.

« Frappé de l'indifférence que témoignent ses concitoyens aux belles choses dont il a la garde, M. le baron de Halleville, conservateur en chef de ces Musées, a eu l'heureuse idée de faire appel à ses anciens confrères de la presse pour faire à ces Musées un peu de réclame ; il les a convoqués et, pendant deux heures qui leur ont paru courtes, les a promenés à travers les galeries où sont exposées les merveilles de l'art monumental, les richesses et les curiosités de l'art ancien, et

les magnifiques spécimens de l'art décoratif. Il résulte de ce qu'on nous a fait voir et des renseignements qui nous ont été fournis, que l'installation actuelle des trois Musées est provisoire. L'espace fait défaut pour exposer avec la science et dans l'ordre convenable la plupart des objets rares et précieux qui composent les collections. Le Palais est, du reste, loin d'être terminé et l'on prévoit qu'il faudra deux ans avant de pouvoir distribuer les locaux nécessaires à l'installation définitive. Indépendamment de l'art monumental, de l'art ancien et de l'art décoratif, le Palais abritera alors le Musée ethnographique — actuellement établi à la Porte de Hal, — le Musée africain, dont la création vient d'être décidée, le Musée numismatique — que l'on formera par la réunion des collections de la Bibliothèque royale et des monnaies romaines léguées par M. de Meester de Ravestein, ancien ministre de Belgique à Rome, — le Musée d'art industriel et un Musée de portraits historiques en faveur duquel le Musée de peinture se dessaisira de quelques-unes de ses plus belles toiles. Tel est le projet d'ensemble.

« Le Palais du Cinquantenaire ne peut manquer de devenir un but de promenade pour tous ceux que les choses d'art ne laissent pas indifférents. Tels qu'ils sont actuellement installés, en dépit de leur aménagement forcément (?) défectueux, les Musées de l'art monumental, de l'art décoratif et surtout de l'art ancien, méritent déjà d'attirer le public. On ne manquerait certainement pas de les aller voir si l'on se doutait de l'intérêt exceptionnel qu'ils présentent. Ajoutons que les locaux sont convenablement chauffés et que leurs abords seront prochainement gardés par un poste de soldats, que M. de Halleville a obtenu du ministre de la Guerre, dans le but de garantir le palais et ses visiteurs contre les entreprises audacieuses des rôdeurs fort nombreux dans les environs. Le conservateur en chef des Musées du Palais du Cinquantenaire semble, du reste, avoir pris ses fonctions à cœur : ses collaborateurs se plaisent à conter les efforts qu'il tente chaque jour pour intéresser le gouvernement aux belles collections qu'il possède, sans les connaître presque, et obtenir des locaux décents pour les abriter et des crédits suffisants pour les compléter. Peut-on croire que les Musées de l'art ancien, de l'art décoratif et de l'art monumental en sont réduits à se partager chaque année un misérable crédit de 20,000 francs! »

On voit que, comme les bohémiens de Callot, nous sommes particulièrement riches, ici, en choses futures et que, si les Musées dont il s'agit doivent constituer un jour ces objets d'attraction faits pour justifier le voyage qu'il faut s'imposer pour les aller voir, c'est à la condition d'être installés à nouveau et de s'enrichir de tout un ensemble de choses dont ils ne disposent pas à l'heure actuelle. On nous promet un Musée d'art industriel; à merveille, mais à l'aide de quoi le formera-t-on? Je me trompe fort ou, précisément, c'était le Musée de la Porte de Hal qui devait servir à le constituer. Je me suis même permis de dire, en son temps, que la collection était impropre à pareil usage. Vouloir constituer d'un seul jet un Musée d'art industriel c'est courir au-devant d'une déception certaine, alors surtout qu'on dispose, en tout et pour tout, de la misérable subvention de vingt mille francs! Est-ce que, par hasard, l'on ignorerait à quel prix sont les échantillons anciens ou modernes de tout ce qui appartient au domaine de l'art industriel en n'importe quelle branche, qu'il s'agisse du bois, du métal, de la céramique ou du tissu?

Notez qu'avec cela les principales villes du pays: Anvers, Gand, Bruges,

Liège, Namur, Tournai ont formé des Musées d'antiquités et de peinture, s'enrichissant de dons particuliers, de trouvailles locales et que le gouvernement serait mal venu à vouloir leur disputer quoi que ce soit au profit de ses collections à lui, même en payant.

Et la collection des portraits historiques « pour laquelle le Musée de peinture doit se dessaisir de quelques-unes de ses plus belles toiles, » serait-il vraiment admissible qu'après avoir travaillé pendant un demi-siècle à l'accroissement de notre Galerie nationale, on s'en allât de gaieté de cœur la diminuer d'un de ses éléments d'attrait actuellement les plus appréciés? Au surplus, comment serait poursuivie pareille collection? Le gouvernement n'est pas disposé sans doute à susciter une concurrence à son propre Musée et si quelqu'un s'avise de donner ou de léguer des portraits de maîtres au Musée royal, à les envoyer purement et simplement au Parc du Cinquantenaire.

Il y aura encore le « Musée » de la numismatique, par le déplacement du cabinet de la Bibliothèque royale. Mais la numismatique, science auxiliaire de l'histoire, au même titre que l'iconographie, relève, à de rares exceptions près, des grands dépôts littéraires dont les éléments sont indispensables à la mise en valeur de ses éléments. Faire d'un cabinet numismatique un simple Musée, c'est dénaturer absolument son rôle, c'est reléguer parmi les non-valeurs cette somme incalculable de pièces d'importance artistique presque nulle, mais de valeur historique immense Arrivera-t-il à l'esprit d'un homme de science de prétendre que la valeur d'un *codex* manuscrit réside dans ses miniatures, qu'une estampe ancienne ne doive s'apprécier que par sa perfection artistique plus ou moins haute?

Un Musée de la nature de celui que nous avons à l'état d'ébauche a pour premier devoir, comme pour première utilité, de s'adresser à cette foule que les Anglais appellent *the million* et pour laquelle fut constitué à Londres, en dehors du British Museum, comprenant à la fois la Bibliothèque nationale, les antiquités, le Cabinet de numismatique et le département des estampes, le Palais de Cristal de Sydenham, le palais de Bethnal Green, etc. Faire et défaire, c'est toujours travailler, dit le proverbe; encore faut-il travailler utilement.

Il a été question, plus haut, du Musée d'art monumental. Il s'agit là de ce que l'on appelle le « Musée des échanges », où figurent jusqu'ici les moulages d'un certain nombre de créations importantes du pays et de l'étranger. Entre toutes, une galerie de l'espèce demande à être complétée d'une manière intelligente et très certainement chaque jour doit l'enrichir. Il appartient à sa direction de prendre l'initiative de la reproduction, par le moulage, de tous les fragments d'architecture et de sculpture du pays pour arriver à constituer un ensemble vraiment national. Tout le monde connaît la cheminée du Franc à Bruges. Mais il y a d'autres cheminées merveilleuses, notamment à Courtrai et à Anvers. Tout le monde a admiré le Tabernacle de Léau qui se dresse, imposant, au centre de notre salle de moulages. Mais il y a encore les tabernacles de Louvain, de Limbourg, de Saint-Martin à Courtrai, de Dixmude, où figure aussi un jubé de valeur incomparable, ensuite le jubé de Walcourt, sans parler de précieux fragments de sculpture ornant des façades anciennes, notamment à Bruges, où il y a par exemple, sur une maison, tout un siège de ville en sculpture, et de superbes tombeaux, moins connus, mais non moins précieux que ceux de Charles le Téméraire et de Marie de Bourgogne, enfin les confessionnaux et les bancs de communion de nos

églises, d'époques moins reculées, moins purs mais parfois d'une fantaisie charmante. Il y a donc amplement de quoi accroître les Musées du Parc du Cinquantenaire, à la condition de procéder avec méthode et persévérance.

Presque en même temps que leur « réclame » en faveur des nouveaux Musées du palais de l'exposition de 1889, les journaux annonçaient au public la réouverture du Musée de la Porte de Hal. Contradiction difficilement explicable, les armes et les armures, distraites des collections dont, avant le transfert, elles constituaient l'attraction dominante, conservent leur ancien emplacement. Quiconque se souvient de ce qu'était la Porte de Hal, transformée à très grands frais en 1869, précisément en vue de mieux répondre à sa destination, quiconque se souvient, dis-je, de l'impression produite quand, les nombreux degrés de pierre gravis, l'on pénétrait dans ces salles gothiques, aux massives colonnes, encombrées comme un magasin de curiosités, éprouve un véritable serrement de cœur en considérant l'état actuel des choses.

Avant comme après sa transformation, en 1869, la Porte de Hal était le plus populaire de nos Musées. Cette faveur, il la devait à sa situation au milieu d'un quartier essentiellement plébéien, à son imposant appareil militaire, et j'affirme que, grâce à lui, ouvriers et petits bourgeois ont ressenti pour les choses anciennes ce respect salutaire qui, nous le savons tous, est l'*initium sapientiæ* des générations futures en matière d'art. Aujourd'hui même, par cette persistante force d'attraction qui à l'exemple des oiseaux migrateurs nous ramène vers les lieux jadis familiers, les ouvriers de la populeuse rue Haute gravissent encore l'escalier de l'ancienne tour du guet; j'ai été témoin de leur déception. Contre les murs blanchis à la chaux, s'alignent une quarantaine d'armures et de demi-armures, toutes de qualité ordinaire, sauf une ou deux. Une armure de joute, achetée en Espagne, vers 1839, passe pour avoir appartenu à Philippe II. Le catalogue lui-même ne l'admet pas, et il a, ma foi, raison, car outre que le harnois du fils de Charles-Quint ne se fût sans doute pas présenté en vente publique en Espagne, il est inadmissible que, prince des Asturies ou roi, l'héritier du trône n'eût porté sur sa cuirasse aucun insigne destiné à le faire reconnaître.

Et puis, en somme, puisqu'il s'agit de l'instruction du peuple, était-il opportun de hisser sur le maigre cheval empaillé qu'on disait jadis avoir servi à Guillaume d'Orange à la bataille de Waterloo, une armure maximilienne, alors que la grêle silhouette de ce cheval jure avec le poids de 140 kilos qui, nous apprend le catalogue, représentait la charge d'un cheval de bataille au XVIe siècle, et, faute grave entre toutes, ce cavalier occupe un selle dépourvue d'étriers!

Quelques vitrines d'épées, d'armes à feu, quelques rondaches et masses d'armes complètent, avec des panoplies, un ensemble absolument impropre à constituer un musée. Le catalogue lui-même, œuvre d'un officier de mérite, le commandant Van Vinckeroy, des carabiniers, atteste qu'il n'est demeuré en Belgique d'autres souvenirs de l'ancien arsenal royal, emporté par les Autrichiens et aujourd'hui réuni à la collection Ambras, qu'un poignard « dit de Charles-Quint », deux gantelets, qui, « d'après la tradition », auraient appartenu au même monarque, deux chevaux rembourrés des archiducs Albert et Isabelle, enfin un *morceau* de gantelet du même prince. Il y a aussi le manteau de plumes de Montézuma, dont la mention figure aux anciens inventaires impériaux et que nous possédons toujours.

Le reste ne vaut pas la peine d'être nommé,

à moins qu'on n'en excepte les armes et le casque de Léopold Ier, comme officier de dragons au service de l'Angleterre, et les armes du regretté prince Baudouin.

Sans doute quand il s'agit d'un Musée, l'avenir est un facteur de première importance. N'oublions pas cependant qu'il a fallu cinquante-six ans pour rassembler le maigre ensemble qui constitue présentement nos collections d'antiquités et d'armures. Les pronostics ne sont donc pas en faveur d'un accroissement ni bien rapide, ni bien imposant de ses diverses sections, lors même que les ressources matérielles seraient moins limitées qu'elles ne le sont.

Il va de soi que l'on ne peut envisager comme un accroissement le fait d'emprunter à d'autres Musées une partie de leurs ressources. Les collectionneurs se font de plus en plus rares en Belgique et, force est de le reconnaître, si quelques-uns d'entre eux étaient désignés comme devant enrichir de leurs dons les collections nationales, ces espérances ne se sont jamais réalisées. La collection de M. le comte de Nedonchelle, dont la partie numismatique orne aujourd'hui le Musée de Tournai, a été tout récemment aliénée à Bruxelles.

Si la Belgique a pu, pendant des siècles, alimenter de ses splendeurs les galeries de l'étranger, on serait à coup sûr peu juste à son égard en lui reprochant de n'avoir pu sauvegarder des trésors qu'on ne lui demandait pas la permission d'emporter. A Anvers, par exemple, les plus merveilleuses orfèvreries furent jetées au creuset pour payer la contribution de guerre imposée par la République. Tout cela est navrant. Mais, enfin, on ne peut être et avoir été. Le plus sage, quand on n'a pas de quoi faire de très beaux musées, est de rester dans la limite de ses moyens, ce qui vaut assurément mieux que d'exalter ses misères.

.˙.

L'administration des Musées de peinture est, depuis quelque temps, très énergiquement prise à partie par des journaux, dont les critiques ont trouvé déjà leur écho à la Chambre même. Le ministre a promis des explications à l'occasion de la discussion de son budget.

On reproche à la commission directrice des Musées, non moins ce qu'elle fait que ce qu'elle s'abstient de faire. Achetant d'une part de médiocres tableaux et les payant cher, elle néglige d'enrichir notre galerie nationale d'œuvres des maîtres qui ont marqué dans l'histoire de l'art flamand et qui, jusqu'à ce jour, sont représentés mal ou point du tout dans les collections de l'État. Tels sont, avec d'autres griefs encore, les accusations que je signale.

Passant sur la forme, parfois très acerbe, de ces critiques, elles n'ont rien, me semble-t-il, que l'on doive regretter. C'est le droit du public d'être renseigné sur la manière dont se dépensent ses deniers, les Musées ne sont pas dispensés de rendre leur comptes. Toutefois, lorsqu'on se met à remuer les opinions, à contester l'authenticité de telle ou telle toile sur laquelle a porté le choix des commissaires, le public ne trouve à cela aucun bénéfice, à moins que la critique n'émane d'une autorité si haute que son jugement soit sans appel. Remarquez que les articles que je signale sont anonymes. On demande à la commission pourquoi elle n'a pas acheté tel tableau, dont M. X. est aujourd'hui le possesseur.

Nul n'ignore qu'en matière d'art, tel juge avec un dédain superbe l'acquisition

d'autrui qui se blouse de la plus jolie façon du monde dès qu'il s'agit de la sienne propre.

Nous avons en Belgique une école d'amateurs, qui peut-être a des ramifications en France, toujours sur la trace de quelque chef-d'œuvre ignoré. Après chaque vente c'est un concert de doléances : le Musée a laissé échapper l'occasion de faire là un coup superbe!

Il y aurait mauvaise grâce à méconnaître que si le goût des peintures anciennes se répand en Belgique, en revanche, le nombre des amateurs disposés à acquérir des toiles de réelle valeur en les payant leur prix est extrêmement restreint. Le fait est absolument notoire. Autant pour les tableaux que pour les livres, les estampes, les antiquités, les directeurs de vente savent et proclament que les objets de valeur discutable se placent à des prix comparativement plus élevés à Bruxelles, à Anvers et ailleurs qu'à Paris, tandis que les objets de premier ordre n'y trouvent pas de public disposé à les payer leur valeur. Si, comme il le peut et le doit, le Musée s'applique à réunir les meilleurs spécimens des maîtres les plus distingués, ce n'est que très exceptionnellement que les ventes locales pourront lui fournir l'occasion de s'accroître utilement; il peut, dès lors, se montrer indifférent à des critiques, dont la cause déterminante n'est souvent que l'amour-propre blessé. On offre au Musée une œuvre; elle n'est point acceptée, il est alors tout simple de mettre en lumière l'ignorance, le manque de goût de ceux qui n'ont pas su profiter de l'aubaine.

N'allons pas conclure de tout ceci que le Musée, surtout dans les derniers temps, ait eu la main très heureuse dans ses achats. Privé d'un conservateur, administré par une commission dont, il faut bien le reconnaître, beaucoup de membres n'ont que leur bon vouloir à mettre à la place d'une compétence reconnue dans les choses d'art ancien, on dirait qu'il hésite à s'aventurer et envisage de plus en plus son rôle comme passif, comme restreint à juger les œuvres soumises à son choix, tâche que l'expert qu'il consulte remplirait seul au besoin.

La Belgique, en ce qui concerne les ventes de tableaux anciens, est un centre d'importance secondaire. Il n'est pas d'usage que les marchands de l'étranger viennent organiser des ventes soit à Bruxelles, soit à Anvers. Si donc l'on veut acheter, il importe de suivre les ventes de Paris, de Londres, de Berlin, de Cologne. Il est à coup sûr peu avantageux à notre galerie nationale de ne pas prendre elle-même l'initiative de ses choix et l'on ne doit guère s'étonner des critiques que soulève l'acquisition en vente publique, pour les Musées de l'étranger, d'œuvres flamandes très importantes à des prix notablement inférieurs à ceux qu'il est d'usage de payer en Belgique et cela tout simplement parce que le fait d'appartenir à la Commission du Musée n'implique pour aucun de ses membres l'obligation de s'en aller courir les ventes du dehors. Rien ne serait plus facile que de citer des œuvres d'une haute valeur perdues pour la Belgique et dont les prix d'adjudication peu considérables rendaient l'acquisition facile et en quelque sorte obligatoire. Qu'il me suffise de mentionner les deux Van Eyck achetés, en dernier lieu, par le Musée de Berlin. D'autres peintures sont devenues la propriété de l'État après avoir passé en vente publique à des prix que l'on ne s'est pas fait faute de publier en insistant sur le bénéfice qu'aurait fait réaliser au Musée l'acquisition directe.

Il n'y a, pour remédier à pareille situation, qu'une responsabilité nettement

établie. Nous sommes un peu dans la position de l'homme bienfaisant et riche, prodiguant son or à qui le sollicite, mais attendant aussi les appels à sa générosité, alors que le philanthrope fait de son bien un emploi raisonné et plus fécond. Je ne sache pas qu'il ait même jamais été question de donner à notre Galerie un conservateur et peut-être aussi aurait-on quelque peine à trouver l'homme voulu, — je ne parle pas, bien entendu, d'un conservateur décoratif comme le fut Conscience, notre grand romancier national, — j'expose le principe d'une direction sérieuse.

On citait, il n'y a pas longtemps, le cas d'une offre importante faite à l'un de nos Musées et que l'absence de quelques commissaires fit échouer. Pour qu'un Musée prospère, il faut à sa tête un homme responsable et compétent, dévoué corps et âme à sa splendeur, agissant comme l'amateur pour sa propre galerie. M. Lacaze n'a formé sa splendide galerie qu'à force de se transporter partout où il y avait une œuvre à voir et à acquérir. L'illustre chevalier Van Ertborn, dont la collection constitue l'un des joyaux du Musée d'Anvers, passait pour un maniaque. Étant préfet de l'Empire, dans le midi de la France, on raconte qu'il se mettait en route dès qu'une œuvre d'art lui était signalée et, indifférent aux nécessités de la poursuite, ne rentrait chez lui que la peinture conquise. Telle est, en somme, la tâche d'un conservateur de Musée; elle ne saurait, en dépit du zèle le plus louable, échoir à une Commission.

∴

Un monument qui disparaît, alors même qu'il est de mince valeur artistique, laisse rarement d'inspirer des regrets. On a grandi à son ombre et à son aspect se mêlent des souvenirs attachants. Paris est une belle ville, mais enfin nous ne serions pas fâchés de retrouver encore un peu les aspects recueillis par le burin de Silvestre. Du vieux Bruxelles il restera bientôt peu de chose. L'ancien Palais de Justice, en voie de démolition, avait, ma foi, sa physionomie et son histoire, et je m'étonnerais fort si quelqu'un n'entreprenait de perpétuer par le crayon et la plume l'une et l'autre. Je ne sais pourtant si l'on a songé à recueillir les aspects étranges de ces cours et terrasses, de ces galeries, de ces couloirs, restes d'un des premiers collèges des Jésuites que l'on ait eus en Belgique, après l'arrivée de Farnèse, et fort contre le gré de la population, assure l'histoire, car le duc d'Albe lui-même ne protégeait guère les Jésuites. Les différences de niveaux avaient donné un certain pittoresque à l'ancien Palais de Justice où d'anciennes chapelles servaient d'auditoires. L'église avait disparu depuis la fin du siècle dernier après avoir servi de club jacobin, d'hôpital, de bibliothèque publique. Cette église, œuvre de Francquart, et conséquemment très italienne, faisait l'admiration de Rubens. Dans la préface de son livre sur les Palais de Gênes, le grand peintre se félicite de voir vieillir et disparaître peu à peu le style d'architecture « que l'on nomme barbare ou gothique » et des hommes de goût introduire, au grand honneur de la patrie, cette architecture qui possède la vraie symétrie, celle qui se conforme aux règles établies par les Grecs et les Romains (!) et dont les églises magnifiques, érigées à Bruxelles et à Anvers, pour la Compagnie de Jésus, constituent de louables échantillons.

L'église, honorée des suffrages de Rubens, disparut donc pour être remplacée,

cette fois, par une vraie façade à la romaine avec un fronton triangulaire et un péristyle à colonnes composites.

L'emplacement immense de l'ancien Palais de Justice, assez vaste pour abriter encore les Archives générales du royaume, est, paraît-il, destiné à servir au tracé de plusieurs rues. Le terrain a d'ailleurs une valeur immense, ce qui sera probablement cause de l'échec d'un projet préparé par l'architecte Samyn, et tendant à affecter la situation de l'ancien temple de Thémis à la création d'un local de fêtes et d'expositions dont Bruxelles se trouve privé depuis l'établissement du Musée de peinture ancienne au Palais des Beaux-Arts.

Les artistes se plaignent, à bon droit, de cette dépossession, car notez que si on leur a attribué les anciens locaux du Musée de peinture, devenu le siège du Musée moderne, ce Musée disparaît pendant les expositions triennales. Cela est donc fort fâcheux pour tout le monde. Ce qui est surtout regrettable, c'est la perte du merveilleux emplacement que fournirait à un local d'exposition, l'immense terrain occupé par le Palais de Justice.

Il semble qu'en cette matière rien ne soit, comme l'on dit en Belgique, durable comme le provisoire. Anvers, qui ne se fait pas faute de narguer la capitale sur la nature éphémère de ses combinaisons, lui montre à la fois et son Musée et son local d'exposition et le fructueux résultat financier de ses Salons de peinture comparé aux maigres recettes du Salon officiel de Bruxelles. On raconte dans les journaux d'Anvers, que les artistes dont les œuvres, peu nombreuses, ont été acquises pour la loterie de l'Exposition de Bruxelles, en 1890, sont à peine payés à l'heure actuelle, tandis qu'Anvers, en ville qui sait ce que vaut un engagement, a, dès longtemps, fait honneur à sa signature. Assurément il y a là de quoi se réjouir et rien n'est plus légitime que de voir la Société royale d'encouragement des Beaux-Arts faire état, d'une part, des 60,000 francs qu'elle a pu affecter à des acquisitions d'œuvres destinées à être réparties par la voie du sort; de l'autre, des 75,000 francs que des particuliers ont consacrés, grâce à elle, à des achats.

En revanche, le Salon, qui s'est fermé à la fin d'octobre, a été certainement l'un des moins heureux que l'on ait vus en Belgique et si, comme de juste, plus de mille œuvres exposées ont dû embrasser bien des productions intéressantes, cela ne revient pas dire que, jugée au Salon d'Anvers, l'École belge se montrât sous son jour le plus avantageux. La multiplicité des expositions n'est pas étrangère à cet état de choses. Si, de fait, nos Salons sont triennaux, étant donné le roulement, on peut dire qu'ils sont annuels, si non semestriels, et les œuvres longuement élaborées deviennent de plus en plus rares.

Bien qu'Anvers et Bruxelles soient à peine distants d'une heure de chemin de fer, les deux villes semblent singulièrement séparées sur le terrain artistique. Le rapport de la Société d'encouragement des beaux-arts ne ménage pas les critiques bruxellois, « folliculaires » dont la « phraséologie méchamment prétentieuse », les appréciations « haineusement exclusives », « la rage de dénigrement » trahissent « l'hostilité sans intelligence et sans cœur ». Tout cela, convenons-en, est franchement puéril et, je n'hésite pas à l'ajouter, d'un goût médiocre.

Rien ne prête à la controverse comme l'œuvre d'art; les artistes les plus grands ont leurs détracteurs comme les plus médiocres. Ayons toujours présent à la mémoire le beau chapitre consacré par Bigot à la presse dans son magistral ouvrage des *Classes dirigeantes*. C'est là qu'on nous montre avec quelle facilité l'on

écrit sur tout, et spécialement sur l'art, avec un peu de bonne volonté et beaucoup d'aplomb.

Critique d'art, mon Dieu ! en Belgique, du moins, il semble que tout le monde l'est, l'ait été ou le doive être. Mais enfin, ignorante ou éclairée, le droit imprescriptible de la critique est d'exprimer son jugement sur les œuvres exposées au grand jour des expositions, et puisque, après tout, le Salon d'Anvers a fait *un beau chiffre d'affaires*, comme disait une feuille locale, la presse ne lui a pas fait grand tort.

Vous n'ignorez pas que Raffaelli a remporté la médaille au Salon d'Anvers. Ce même Salon a été consacré à l'exhibition de l'œuvre de Charles Verlat, décédé à la fin de 1890, directeur de l'Académie d'Anvers. Cet ensemble rétrospectif a offert un intérêt considérable. Il n'a pas fait découvrir un nouveau Verlat, la variété d'aptitudes et la dextérité du pinceau du maître étant ultra connues, mais il a certainement mis en relief, une fois de plus, le caractère très intéressant de sa recherche. Chose singulière, Verlat s'est révélé surtout comme animalier; certains de ses animaux avaient une vigueur de charpente et une énergie de facture qui faisait songer à Snyders et que l'on ne retrouvait pas toujours dans ses représentations de la figure humaine.

Plus de deux cents toiles du peintre étaient réunies au Salon d'Anvers. Rassemblées un peu au hasard, ces créations, dont beaucoup auraient pu être plus rigoureusement triées, étaient, de plus, arrangées sans méthode. Il est incontestable que l'œuvre de Verlat, chronologiquement classée, eût accusé une trempe d'artiste de valeur peu commune, et ce que les Anglais appellent une « versatilité » remarquable.

Très inférieur parfois à lui-même, le maître, en revanche, vous surprenait par une stupéfiante réalisation de choses vues, car c'était un observateur de premier ordre.

Verlat avait surtout cette supériorité d'être l'homme de son temps, ayant très largement ressenti les influences de l'esprit moderne et nullement rougi de les proclamer dans une bonne partie de son œuvre. Le Musée d'Anvers possède de lui une immense peinture représentant un chariot chargé de moellons, gravissant une côte sous l'effort de deux vigoureux percherons. Quand cette toile, exécutée à Paris, parut à l'un des Salons des Champs-Élysées, Jean Rousseau, que la mort a enlevé soudainement, n'hésita point, dans un article du *Figaro*, à désigner l'œuvre de son compatriote comme propre à servir d'enseigne à un entrepreneur de transports. Cela fit du bruit; Verlat, caricaturiste hors ligne, se vengea en peignant le critique sous les traits d'un singe. Rousseau ne lui en garda pas rigueur.

Je ne me hasarde pas à dire si Verlat était un produit de l'École française, — car il fut pendant bien des années un membre influent de la colonie belge parisienne, — ou de l'École flamande; on ne saurait nier qu'il ne tienne des deux. Mais, très certainement, avec lui s'est éteint une des personnalités artistiques de ce temps que la Belgique avait le plus fréquemment salué de ses applaudissements et que la capitale, non moins qu'Anvers même, appréciait comme un rare virtuose du pinceau.

Le buste de Verlat, œuvre du sculpteur Pecher, a récemment trouvé place au Musée d'Anvers où, depuis peu, figure aussi le buste en bronze d'Henri de Braekeleer, exécuté par M. Lambeaux, l'auteur de la fontaine monumentale de la place

de l'Hôtel-de-Ville. Bien que le buste en question soit l'hommage d'un particulier à la ville natale du jeune peintre, son inauguration a été le prétexte d'une cérémonie, à laquelle se sont associés les artistes de la plupart des villes du pays, et des discours nombreux ont proclamé les mérites de ce fidèle interprète de la nature, enlevé à la fleur de l'âge, après avoir enrichi l'École flamande d'un ensemble d'œuvres où les choses de la vie réelle se traduisaient avec un sentiment prodigieux du clair-obscur.

Unanimes dans leur admiration pour le génial artiste, les orateurs ont différé dans l'expression de ce sentiment. Les anciens amis de Braekeleer ont été quelque peu surpris d'apprendre que le pauvre garçon avait dû mourir en quelque sorte de misère. On avait même proclamé dans un journal bruxellois qu'il n'avait pas de quoi s'acheter des couleurs. Ayant eu l'avantage de connaître de fort près Braekeleer, je puis affirmer que tout cela est fort inexact.

Fils d'un peintre qui eut son heure de vogue et trouva des admirateurs, non seulement à Anvers, mais partout, Henri de Braekeleer, venu au monde alors que déjà son père était au déclin de sa réputation, subit surtout l'influence de son oncle Leys. Comme tous les hommes ayant le travail difficile, c'était un concentré. Bien que d'une vigoureuse charpente il était rêveur, et s'abstrayait longuement dans la contemplation d'un détail. Un critique anversois, M. Eugène Landoy, du *Précurseur*, a écrit sur le jeune peintre un article aussi distingué par la forme que précis par le fond. « Comme de Braekeleer avait le travail difficile, dit M. Landoy, et que toute œuvre nouvelle, à cause des soins extraordinaires qu'il y apportait, il était préoccupé surtout de donner la sensation, non seulement de la forme des choses, ce qui n'est que du dessin colorié, mais de la substance, de la matière dont elles sont faites, représentait pour lui un effort douloureux, il différait volontiers le moment de se mettre à la besogne. Le chevalet était pour lui, à la lettre, un instrument de torture. »

Quoi qu'il en soit, le jeune homme, remarqué dès ses débuts, en 1858, était mentionné déjà, avec les plus grands éloges, par Paul Mantz, en 1861. Voici ce que disait le maître critique, dans la *Gazette* même [1] : « M. Henri de Braekeleer est encore un copiste de la nature. Sa *Blanchisserie* est, à vrai dire, un tableau d'enfant. Dans cette naïve peinture, qui est dénuée de toute philosophie, on voit d'honnêtes bourgeois faisant sécher, dans un jardin, des linges et des pièces de toile. Il ne nous est pas permis de pénétrer dans l'intérieur des familles, mais il nous paraît évident que le jour où M. Ferdinand de Braekeleer a vu son fils se précipiter dans cette voie de réalisme à outrance, il a dû se voiler la face et invoquer le ciel. Consolons ce père attristé; disons-lui que, malgré la vulgarité du motif, le tableau exposé par son fils est un début des plus intéressants : les moindres détails y sont tellement à leur place, les figures sont si vraies d'attitude et de couleur, la lumière est si juste qu'on ne peut s'empêcher de croire que le jeune artiste qui commence ainsi sera bientôt un peintre habile. »

Henri ne fut jamais ce qu'on peut appeler un peintre habile, mais il garda ses précieuses qualités d'observation et l'exposition de son œuvre, organisée successivement au Cercle artistique d'Anvers et au Cercle de Bruxelles, aura été l'événement artistique de l'hiver. Composée d'une cinquantaine de peintures, cette exhibi-

1. Année 1861, tome II, page 283.

tion, où reparut la *Blanchisserie* mentionnée plus haut, a mis singulièrement en relief la persévérance du jeune artiste dans sa naïve traduction de tout ce qui l'environnait : hommes et choses, dont l'objectivité seule l'intéressait. Ses gaucheries mêmes n'étaient pas sans charme, car, évidemment il y a là plus d'instinct que de savoir. C'est qu'en effet, Braekeleer peignit comme l'oiseau chante et, peu soucieux d'imiter personne, fut un maître, précisément parce qu'il s'ignorait autant lui-même qu'il ignorait les autres.

Atteint à plus d'une reprise dans ses facultés mentales, Henri de Braekeleer produisit peu; mais ce qu'il produisit fut apprécié à sa valeur, moins sans doute par les bourgeois que par les artistes. Dès ses premiers pas dans la carrière artistique, tout ce qu'il peignit devint la propriété de M. Coûteaux, banquier, par les mains duquel passèrent la majeure partie des tableaux de Leys et d'autres artistes en renom. Dans les expositions internationales, le jeune artiste anversois eut des succès. Il fut un des médaillés de Vienne, et sa ville natale fit, à cette occasion, frapper pour lui une grande médaille d'or semblable à celle offerte à Leys quelques années auparavant à la suite de son grand succès à l'Exposition universelle de Paris.

Henri de Braekeleer, enfin, était un aquafortiste d'exceptionnelle valeur. Ses planches sont rares et, fort malheureusement, les cuivres de beaucoup d'entre elles sont détruits.

On a oublié un peu, dans les manifestations si honorables et si légitimes qui environnent aujourd'hui la mémoire du jeune Anversois, de rappeler qu'avant lui, un frère aîné, mort jeune également, fut l'auteur de peintures, très différentes des siennes, sans doute, mais se distinguant par un ensemble de qualités peu communes au temps où elles virent le jour. Le Musée d'Anvers conserve une de ses toiles. Ce Ferdinand de Braekeleer le jeune fut, avant Henri, l'élève de Leys, dont il suivit la seconde manière. Il mourut trop jeune pour connaître les suivantes.

∴

La disparition de Jean Rousseau, directeur général des Beaux-Arts, des Lettres et des Sciences, au ministère de l'Intérieur, a été très vivement ressentie par le corps artistique belge.

Déjà la *Chronique des Arts* a détaillé les mérites littéraires du critique regretté. Rousseau avait débuté par la peinture; il apporta, dans ses fonctions administratives, les vues d'un véritable artiste. On lui doit, par exemple, la création du square du Sablon, à Bruxelles, une place qui, sans doute, n'a point d'analogue en Europe. S'inspirant des « bailles de la Cour », disparues au siècle dernier avec le palais des ducs, Rousseau eut l'idée de faire représenter au sommet de colonnes, imitées de celles de la Bourse d'Anvers, tous les anciens corps de métiers. L'ensemble de ces figurines de bronze produit un effet extrêmement heureux.

Contrairement, du reste, à ce qu'avaient fait ses devanciers, dont les prédilections furent surtout en faveur de la peinture, Rousseau s'appliqua à faire revivre en Belgique la sculpture monumentale. Sous son administration, beaucoup de sculpteurs eurent l'occasion de se distinguer et je ne doute point que, s'il eût vécu, des travaux importants n'eussent été au moins en projet.

Je ne manquerai pas de signaler, parmi les travaux les plus récents dus à l'initiative de Rousseau, une fort remarquable série de bas-reliefs de bronze : les *Douze Travaux d'Hercule*, récemment placés au Musée de peinture, pour compléter la rampe du grand escalier, dit d'Hercule. Œuvres de M. Mignon, ces bas-reliefs, d'un style très ample et en même temps fort étudiés, font le plus grand honneur à l'artiste qui les a conçus et je n'hésite pas à les ranger parmi les plus sérieuses productions de la statuaire belge contemporaine.

∴

On s'est vivement intéressé en Belgique aux études sur les maîtres allemands dans les Musées de Belgique, publiées dans la *Chronique des Arts* sous la signature de M. T. de Wyzewa. L'appréciation de votre savant collaborateur, touchant le portrait de « Thomas Morus », au Musée de Bruxelles, vient corroborer les vues de la plupart des critiques qui se sont occupés de cette peinture, intéressante au point de vue de son attribution à Holbein. Woltmann la retranchait formellement de l'œuvre du maître pour la donner à l'École française. Vorsterman l'a gravée, il est vrai, et supérieurement, comme un portrait de Morus et comme une œuvre du pinceau de Holbein. Il s'est évidemment trompé. Du reste, à l'époque où sa planche voyait le jour, l'original faisait partie de la collection d'un amateur anversois, Jean Van den Wouwer, plus connu sous le nom de Waverius.

∴

On a inauguré le 17 décembre, à Notre-Dame d'Anvers, de nouvelles orgues qui comptent, paraît-il, parmi les plus grandes de l'Europe. Il entre, dans leur composition, au delà de 6,000 tuyaux. Il a fallu, pour placer le nouvel instrument, faire disparaître l'ancien portail intérieur et ses massives colonnes de marbre. Il y aura donc un nouveau jubé dans le style gothique. Quant à l'ancien buffet d'orgue, œuvre de Quellin et sculpté par Pierre Verbruggen, en 1667, il échappa comme par miracle à la destruction du reste du mobilier de l'église. Laissé en place par son acquéreur, il fut, en 1802, racheté par les paroissiens. C'était un beau spécimen de sculpture sur bois du XVIIe siècle. On a eu le bon esprit de le conserver.

HENRI HYMANS.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.

Le Rédacteur en chef gérant : *LOUIS GONSE.* — IMPRIM. DE LA PRESSE, 16, rue du Croissant. Paris, J. CUSSET


ART
INDUSTRIEL

34e ANNÉE. — 1892

LA
GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

8, rue Favart, à Paris

Paraît une fois par mois. Chaque numéro est composé d'au moins 88 pages in-8e, sur papier grand aigle; il est en outre enrichi d'eaux-fortes, d'héliogravures et de gravures en couleurs tirées à part et de gravures imprimées dans le texte, reproduisant les objets d'art qui y sont décrits, tels que tableaux, sculptures, eaux-fortes, dessins de maîtres, monuments d'architecture, nielles, médailles, meubles, ivoires, émaux, armes anciennes, pièces d'orfèvrerie et de céramique, riches reliures, objets de haute curiosité.

Les 12 livraisons de l'année forment 2 beaux et forts volumes ayant chacun plus de 500 pages; l'abonnement part des livraisons initiales de chaque volume, 1er janvier ou 1er juillet.

FRANCE

Paris.	Un an, 60 fr., six mois, 30 fr.
Départements.	— 64 fr.; — 32 fr.

ÉTRANGER

États faisant partie de l'Union postale.	Un an, 68 fr.; six mois, 34 fr.

Prix du dernier volume : 35 francs.

Quelques exemplaires sont imprimés sur *papier de Hollande* avec des épreuves d'eaux-fortes avant la lettre. L'abonnement à ces exemplaires est de 100 fr.

Première période de la Collection avec tables (1859-68). . Épuisé.
Deuxième période (1869-91), vingt et une années . . . . 1,120 fr.

Les abonnés à une année entière reçoivent gratuitement :

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Prime offerte aux Abonnés en 1892

NOUVEL ALBUM DE LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*

5e série. — Prix : 100 fr. — Pour les abonnés : 50 fr.

50 gravures (**aucune n'a paru dans les précédents albums**), tirées sur Chine, format 1/4 colombier, et contenues dans un portefeuille.

Planches de **Gaillard, Jacquemart, Gaujean, L. Flameng, Boilvin, Le Rat, Didier, Morse, Guérard, Lalauze, Buhot**, etc. Eaux-fortes originales de **Lhermitte, Renouard, de Nittis**, etc.

Aux personnes de la province qui s'adresseront directement à la **Gazette des Beaux-Arts**, l'Album sera envoyé dans une caisse sans augmentation de prix.

Autres ouvrages à prix réduits pour les abonnés : **L'Œuvre et la Vie de Michel-Ange**; *Eaux-fortes de* **Jules Jacquemart**; **Les Dessins de maîtres anciens**, *etc.*

ON S'ABONNE

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

et dans tous les bureaux de poste.

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : **3** FRANCS.

Sceaux. — Imprimerie Charaire et Cie.



417e Livraison. Tome septième. — 3e période. 1er Mars 1892.

Prix de cette Livraison : 12 francs.

(Voir au dos de cette couverture les conditions d'abonnement.)

LIVRAISON DU 1er MARS 1892.

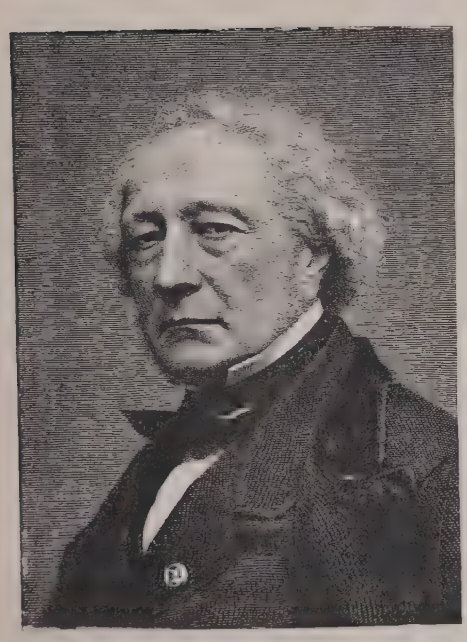
TEXTE

GRAVURES



LES GRAVEURS CONTEMPORAINS

HENRIQUEL-DUPONT



La gravure au burin, cet art français, s'il en fût, des arabesques d'Étienne Delaulne aux sièges de Callot, des nobles estampes d'Edelinck, de Nanteuil, de Morin, de Masson, de G. Audran, aux sémillantes interprétations des maîtres du XVIIIe siècle, par Laurent Cars et Lebas, et enfin des Vierges de Desnoyers à l'*Hémicycle* — la gravure au burin vient de faire une perte cruelle, irréparable, en perdant Henriquel-Dupont. Maître incontesté en France et en Europe pendant plus d'un demi-siècle, il soutenait de sa grande autorité une école qui tend à disparaître, abandonnée par ceux-là même de ses disciples dont le talent eût pu le mieux la défendre contre l'indifférence du public. Parmi les meilleurs élèves d'Henriquel, en effet, les uns l'ont précédé dans la tombe, les autres ont arboré le drapeau de l'eau-forte ou se sont mis à pratiquer un genre de gravure mixte, dans laquelle le burin ne joue qu'un rôle accessoire. Dans peu d'années, il est à craindre que la ruine du

burin classique ne soit consommée; sa technique n'existera plus qu'à l'état de souvenir historique, comme une formule d'art dédaignée, sinon épuisée.

Louis-Pierre Henriquel-Dupont naquit à Paris le 13 juin 1797; il était le fils d'un maître d'armes qui s'appelait Henriquel et avait pris le nom de Dupont d'une tante qui l'avait adopté. Il entra de très bonne heure chez le peintre Guérin. Dans cet atelier célèbre, il se trouva en contact avec la plupart des artistes qui ont déterminé le mouvement romantique de 1830; nous verrons plus loin qu'il n'en fut guère influencé, car c'est à peine s'il est indirectement mêlé à la lutte par quelques travaux familiers. Bervic, le maître du *Laocoon* et de l'*Enlèvement de Déjanire*, fit son éducation de graveur pendant quatre ans, mais ne réussit pas à le conduire jusqu'à Rome. *Sic vos non vobis...* Celui qui devait disposer pendant tant d'années des entrées à la villa Médicis, n'avait pas eu le pouvoir de s'en faire ouvrir les portes à lui-même. Deux fois il vit attribuer à d'autres le prix de gravure : à Coiny en 1816, à Taurel en 1818. Coiny, Taurel? que reste-t-il de ces deux vainqueurs des palmes académiques?

« Ce double échec, écrit M. Henri Béraldi, dont le beau travail sur les *Graveurs du* XIXe *siècle* va singulièrement faciliter notre tâche, — ce double échec décida sa carrière et fit sa fortune [1]. » Il est de fait que l'occasion était belle pour le jeune graveur, de ne pas s'attarder aux vieilles formules qui avaient fait le succès de ses concurrents. Libre de s'exprimer à sa manière, guidé par un goût supérieur, Henriquel résolut de faire œuvre d'artiste, dégagé de tout préjugé d'école ; sans rien perdre de son respect pour le noble instrument qu'on lui avait mis entre les mains, il se promit à lui-même de le manier avec indépendance

En matière d'art comme en littérature, le rêve serait que chacun eût une façon individuelle d'exprimer sa pensée. On y tend aujourd'hui, et cette conquête, encore indécise dans l'art, est tout près de se réaliser dans la littérature. Henriquel a beaucoup contribué, pour sa part, à l'affranchissement de la gravure : ce sera un de ses titres de gloire. Mais il est singulier d'avoir à constater que, en prouvant par son exemple l'inanité des formules sacramentelles, cet éminent artiste aura, sans le vouloir certainement, accéléré la décadence d'une école dont il était considéré comme le représentant le plus

1. Henri Béraldi, *Les Graveurs du* XIXe *siècle,* Tome VIII, Henriquel-Dupont, pages 77 à 109. — Conquet, éditeur.

autorisé. Des intrus se glissèrent dans le temple, dès qu'il eût entr'ouvert les portes, et le profanèrent. Le « burin libre » a enfanté, sous



LE MARQUIS DE PASTORET, PAR P. DELAROCHE.

(Fac-similé réduit d'un état de la planche d'Henriquel.)

les doigts malhabiles de certains, des œuvres sans signification, vides de pensée artiste et flasques d'exécution. D'autres, et ceux-là eurent beaucoup de talent, détachés des anciennes croyances, n'ont

pas cru nécessaire d'adopter la religion nouvelle; dédaigneux des traditions de l'école, ils n'ont pas voulu asservir leur pensée à des procédés quelconques d'écriture. Gaillard, pour n'en citer qu'un, ne fut jamais un graveur académique; graveur libre, il ne le fut pas davantage : cela ne l'a pas empêché de nous donner l'*Homme à l'œillet* et le *Portrait de Léon XIII*.

Et d'ailleurs il en a toujours été ainsi; l'évolution est de loi naturelle en art comme partout. A moins d'y employer la force armée, on n'arrive jamais à assurer la survivance des canons d'école; ils ne sont articles de foi que pour les gens médiocres. Comme l'a écrit Desenne, graveur de talent et grand ami de l'auteur de l'*Hémicycle*, « Édelinck, G. Audran, Nanteuil, Drevet, Masson, Pesne et d'autres qui se sont immortalisés par leurs ouvrages, ne songeaient qu'à se bien pénétrer de l'esprit, du caractère, de la couleur de leurs modèles pour les bien rendre, et ils avaient si peu de règles d'école pour y parvenir que rien n'est plus dissemblable que leurs manières, et pourtant tous ont réussi. »

La manière d'Henriquel a été de graver en dessinant sur le cuivre et de proscrire tout travail qui n'aurait pas une signification plastique. Pas une taille chez lui n'est inutile : il ne joue jamais de l'outil pour le plaisir; calligraphe de premier ordre, il n'a pas voulu abaisser son talent à des exercices de calligraphie; il écrivait avec une admirable pureté, mais pour lui ce fut un mérite secondaire dont il n'eut garde d'abuser.

On a prêté à Henriquel des préceptes qu'il n'a jamais formulés, notamment celui-ci qu'un graveur devait se borner à graver ses contemporains : la vérité est qu'il n'avait pas d'idées arrêtées à ce sujet. Toutes les fois que le hasard des commandes l'a appelé à traduire des chefs-d'œuvre anciens, il s'en est félicité et le sujet lui a porté bonheur : témoins ses belles estampes d'après Raphaël et le Corrège. S'il a plus souvent gravé des peintres modernes, c'est qu'un graveur n'a généralement pas le choix de ses travaux; il accepte ceux que les éditeurs veulent bien lui confier. Or, pour des raisons purement commerciales, les éditeurs reproduisent de préférence les peintures de leur temps; il leur est plus facile de préjuger l'accueil qui sera fait à leurs coûteuses entreprises. Jamais chef-d'œuvre de peinture traduit en un burin magistral n'a rapporté ce que rapporte « le tableau du jour », même médiocre et médiocrement interprété.

Henriquel a mis son grand talent au service d'œuvres de valeur

inégale; il a été appelé à défendre de bien mauvaises causes et presque toujours son éloquence de graveur a fait acquitter le peintre — j'allais



MOLIÈRE, PAR INGRES.

(D'après un état de la planche d'Henriquel.)

dire l'inculpé. — A vrai dire, il les défendait à sa façon, ne se gênant pas pour tirer de son propre fonds des arguments irrésistibles, dût-il

être désavoué par son client, comme cela lui est arrivé avec Hersent et avec d'autres.

Burty a écrit, ici même, qu'il répondit un jour à Meissonier qui témoignait le désir de lui voir graver une de ses compositions : « Mon cher maître, lorsqu'un graveur regarde un tableau, il se demande tout d'abord qu'est-ce qu'il pourrait supprimer de cette peinture. Quand j'étudie une de vos œuvres, je m'aperçois tout de suite que je n'en pourrais rien supprimer. » On n'énonce pas plus galamment un refus sous le couvert d'une vérité. Henriquel n'était pas né pour devenir l'interprète de Meissonier; sa manière large n'eût fait qu'une bouchée des multiples et infiniment petits accents du peintre, sans compter qu'il l'eût fortement mécontenté par la hardiesse de ses transpositions de valeurs qui ont rendu tant de services à Paul Delaroche.

Mais nous avons hâte de passer la revue de l'œuvre d'Henriquel, c'est encore la meilleure manière de montrer toute l'étendue de son talent, beaucoup plus souple et plus varié qu'on ne le suppose.

CATALOGUE DE L'ŒUVRE D'HENRIQUEL-DUPONT

Le catalogue de l'œuvre d'Henriquel a été fait et bien fait par M. Henri Béraldi dans le tome VIII de ses *Graveurs du* XIXe *siècle;* il serait superflu de décrire à nouveau les estampes et leurs états successifs, alors qu'il est si facile de recourir à cet excellent ouvrage. Nous nous bornerons à énumérer les œuvres en accompagnant de quelques commentaires celles qui nous paraissent avoir une importance supérieure, et pour qu'il ne puisse s'établir aucune équivoque, nous adopterons la classification et le numérotage de M. Béraldi : si les rédacteurs de catalogues avaient toujours eu la sagesse de respecter l'ordre numérique établi par leurs devanciers, nous n'aurions pas à déplorer la confusion qu'ils ont introduite dans certaines œuvres célèbres, notamment dans l'œuvre de Rembrandt.

1-5. Sous ces numéros, M. Béraldi classe les Études et morceaux de concours d'Henriquel, de 1815 à 1818.

6. Henriquel-Dupont père, petit profil à droite.

7. Entrée de Henri IV a Paris, fragment d'après Gérard; frontispice pour la *Henriade* de Didot, 1819.

8-15. Vignettes d'après Desenne et Devéria, 1819-1824; gravures où la perfection de la mécanique offre seule de l'intérêt.

L'art de graver les vignettes était à cette époque en pleine décadence; Moreau le jeune avait emporté avec lui dans la tombe les traditions charmantes de la gravure au xviiie siècle.

16-18. Lithographies originales; traitées en peintre, c'est-à-dire sans souci de la propreté du métier; l'une d'elles reproduit *Louis-Pierre Louvel*, l'assassin du duc de Berry, avec cette légende : « Dessiné sur la place de Grève, en montant à l'échafaud le 8 juin 1820. »

19. Une dame et sa fille, d'après Van Dyck, 1823; l'on pressent déjà le grand buriniste qui va venir.

20-21. Origine de la peinture, d'après Girodet, 1828; et Portrait de Montaigne dessiné et gravé par Henriquel, 1826.

22. J.-J. Rousseau, buste allégorique, d'après Desenne.

23. Mme Feuillet de Conches, dessin et gravure de l'artiste, 1826.

24-26. Divers essais d'aquatinte.

27. Scène de naufrage, d'après Delaroche, avec retouches de Z. Prévost, 1826.

C'est encore une aquatinte; Henriquel, ces essais le prouvent bien, ne se croyait pas lié d'honneur avec l'École; il ne demandait qu'à s'instruire; on comprend que les belles productions de l'aquatinte en Angleterre lui aient semblé, à ses débuts, plus engageantes que les froides créations du burin français de l'époque.

28. Alexandre Desenne, d'après Mourlan, 1827; joli dessin à l'eau-forte que la *Gazette* a publié (2e pér., t. X, p. 506).

29. Charles Normand, architecte et graveur, dessiné et gravé à l'eau-forte par le maître, 1827, avec encadrement à l'aquatinte.

Henriquel en est toujours à la période des essais; il cherche à bien faire et tous les procédés lui semblent bons.

30. Hussein-Pacha, d'après Champmartin, 1828. Aquatinte très poussée.

31. Lebrun, duc de Plaisance, d'après Franque, 1828. Aquatinte.

32-33. Mgr de Latil, d'après Ingres, et Grand officier de la couronne, d'après Mauzaisse, 1829.

Ces deux planches, les plus remarquables que nous ayons eu encore à relever, destinées à orner une publication sur le *Sacre de Charles X* qui n'a jamais été achevée, ont fort heureusement été recueillies par la chalcographie du Louvre. Le maître s'y montre déjà dans la plénitude de son talent; sous les doigts d'Henriquel-Dupont, le burin venait de renaître avec toutes ses facultés de finesse et d'élégance.

34. Joseph Coiny, graveur, d'après Coiny.

35. Le duc d'Orléans en colonel de hussards, dessiné et gravé par Henriquel, aquatinte.

36. Mme de Mirbel, en pied, d'après Champmartin, 1831. Aquatinte.

37. Abdication de Gustave Wasa, d'après Hersent.

De cette planche date la réputation d'Henriquel. Exposée au Salon de 1831, elle y fit sensation bien que et peut-être parce que le peintre ne voulut pas y reconnaître son tableau. Henriquel inaugure là cette série de bons tours qu'il a joués aux peintres ses contemporains, en les élevant au-dessus d'eux-mêmes par la puissance de son interprétation. La chose ne s'était jamais vue, si ce n'est au théâtre avec Voltaire; mais l'auteur de *Zaïre*, qui n'était pas un sot, reconnut franchement le service que lui rendaient certains de ses interprètes. M. Béraldi écrit que les peintres dans leurs relations avec les graveurs, se montrent « insupportables ». C'est vrai. Il est extrêmement rare qu'un peintre voie sa peinture en blanc et noir; certaines transpositions de valeur les mettent hors d'eux-mêmes; ils ne se rendent pas compte qu'elles sont indispensables.

38. Saint Jérome, eau-forte d'après le Corrège.

39. La Ville de Metaponte, fleuron en aquatinte.

40. Cromwell devant le cercueil de Charles Ier, d'après Paul Delaroche; eau-forte et aquatinte; planche à succès, d'une exécution solide et sûre, mais un peu trop poussée.

41. Même sujet, en eau-forte de petite dimension.

42. Wacher, statuaire, dessin et gravure du maître. Aquatinte.

43-44. Mme Pasta, un essai abandonné et une planche terminée en aquatinte avec les chairs au pointillé, 1832. Dessin du maître.

45-46. Portraits de Bazoin et de Desfontaines.



MIRABEAU, PAR P. DELAROCHE.

(D'après un état de la planche d'Henriquel.)

47. Mansard et Perrault, d'après Philippe de Champagne, essai à l'eau-forte, très spirituel d'indications, pour les *Galeries de Versailles*.

48. L'École turque, d'après Decamps; eau-forte publiée par l'*Artiste* en 1835.

49. Philippe de Ségur, dessiné et gravé par l'artiste, 1836.

50. Louis-Philippe Ier, d'après Gérard, 1837. Cette planche appartient à la chalcographie du Louvre.

51. Le duc d'Orléans, d'après Eug. Lami.

52. Carle Vernet, d'après Paul Delaroche.

Cette petite eau-forte, d'une exquise finesse, est traitée avec une bonhomie charmante; on peut dire qu'elle renferme le maximum d'esprit qu'on puisse mettre dans la gravure.

53-54. Le marquis de Pastoret, d'après Paul Delaroche, 1838. Deux planches dont une abandonnée; nous publions une réduction typographique d'un état de préparation pour la seconde qui est une des œuvres magistrales d'Henriquel.

55. André Chénier, d'après J.-B. Suvée, 1838.

56-57. Le duc de Montpensier, d'après un dessin de ce prince, gravure en manière de crayon; deux planches, dont une d'essai.

58. Achille Allier, auteur de l'*Ancien Bourbonnais;* dessin et gravure de Henriquel.

59. Aimé Chenavard, architecte et graveur ornemaniste, 1839.

60. Relance du sanglier, d'après Jadin (l'*Artiste*).

61. Lord Strafford marchant au supplice, grand et célèbre burin, d'après Paul Delaroche.

62. La princesse Marie d'Orléans, enfant ; fac-similé de crayon, d'après Ary Scheffer.

63. Michel-Ange soignant son domestique, d'après Robert Fleury.

64. Christus consolator, d'après Ary Scheffer, 1842.

65. Henri de Navarre, d'après un dessin du temps (publié dans la *Gazette*, 2e pér., t. VI, p. 370).

66. Pierre le Grand, d'après Paul Delaroche, 1842. Grand burin classique.

67. L.-F. Bertin aîné, d'après Ingres.

Cette œuvre est digne de l'original qui jouit d'une juste célébrité

comme portrait identifiant un homme, une époque. Voici ce qu'en dit M. Béraldi : « Mettons que la planche porte pour titre : *La Bourgeoisie*. Dès lors, quel chef-d'œuvre de typification ! Comme cette bourgeoisie se carre sur son fauteuil ! Quel orgueil en pensant qu'elle a abattu une monarchie, et pourquoi ? pour avoir l'occasion de prendre, elle, cette attitude dans ce fauteuil qui est le plus beau jour de sa vie ! En même temps, quel air de menace pour ceux qui, désormais, imitant son exemple, manifesteraient l'envie de s'asseoir à leur tour sur ledit siège ! » On voit, par cette citation, que le métier d'iconographe, pratiqué avec une indiscutable autorité par M. Béraldi, n'exclut nullement la finesse d'esprit et n'interdit pas une saine observation des mérites « extrinsèques » d'une œuvre. Revenant à celle-ci, nous dirons que M. Henriquel, dans cette planche un peu trop poussée peut-être, mais Ingres la voulait ainsi, s'élève à la hauteur du peintre. Le portrait de Bertin restera donc doublement célèbre.

68. Grégoire XVI, d'après Paul Delaroche, 1845.

69. Alexandre Tardieu, graveur; a paru dans la *Gazette* (1re pér., t. XIV, p. 216).

70-72. Spécimens de gravures pour l'*Hémicycle*.

Nous publions l'une de ces eaux-fortes dont nous devons la communication à Mme Vve Henriquel. Avant d'aborder sa grande œuvre, celle qui doit immortaliser son nom, Henriquel voulut se rendre compte du genre de travaux qu'il conviendrait d'adopter pour traduire fidèlement la peinture de Paul Delaroche. Quoique l'on constate des variantes, en examinant ce même fragment dans la gravure définitive, il est facile de se rendre compte qu'Henriquel a déjà trouvé sa formule dans l'essai à l'eau-forte.

73. La duchesse d'Orléans, médaillon. (Chalcographie.)

74-75. Molière, d'après Ingres, avec planche d'essai. (Publication dans le *Plutarque français*.)

76-77. Mirabeau a la tribune, d'après Paul Delaroche pour le même ouvrage, deux planches également.

Nous reproduisons dans le texte des états de ces gravures; ils montrent bien la souplesse du talent d'Henriquel, la sûreté de sa main et son admirable entente du dessin. On ne mettait pas en place

au moyen de la photographie à l'époque où ces planches ont été faites; un graveur qui ne savait pas dessiner, ne pouvait pas graver : les choses ont bien changé depuis.

78. La duchesse d'Orléans (Princesse Hélène), médaillon.

79. Brongniart, directeur de la manufacture de Sèvres; le dessin, par Henriquel, est de 1836, et sa gravure de 1850. Le fac-similé réduit que nous publions donne une excellente idée de cette spirituelle estampe.

80. Le comte de Lariboisière, d'après Gros; gravé en 1852.

81. L'Hémicycle de l'École des Beaux-Arts.

Ici, il faut nous arrêter; nous sommes en présence du chef-d'œuvre de Henriquel et, sans doute, de l'œuvre la plus considérable que la gravure ait produite depuis un siècle.

On sait que la planche, éditée par Goupil, ou plutôt les trois planches qui forment l'ensemble de l'estampe, lui donnent un développement de 2^{m},60 de large sur 56 centimètres de haut. Mais la dimension importe peu; ce qu'il faut admirer, c'est la parfaite unité de cette colossale image, la haute dignité d'art qui est en elle, la simplicité magistrale de son allure.

Elle se montre à nous dans sa limpidité et sa sobre élégance, comme une belle page de langue française, de la langue de notre temps, celle, par exemple, dans laquelle écrivait George Sand. Toute chose est à sa place et tout porte; pas un accent qui détonne, pas un trait inutile.

L'œuvre a été analysée dans cette revue [1] avec une autorité telle que je ne saurais rien ajouter d'essentiel. Mais il n'est peut-être pas superflu de rappeler que, dans son étude, Charles Blanc indique, en termes couverts, comme il convenait à l'époque où il écrivait, la grande supériorité de l'estampe sur la peinture. Aujourd'hui, il est de mode d'attribuer tout le mérite de l'œuvre à Henriquel. A notre avis, c'est aller beaucoup trop loin dans la voie où notre éminent collaborateur s'était timidement engagé. Nier le talent de Paul Delaroche nous paraît impossible : ce ne fut certes pas un grand peintre, mais nous ne sachons pas de peintre qui ait composé de

1. Voir *Gazette*, 1re période, t. VIII, pages 354-361; étude de Charles Blanc, accompagnée d'un grand dessin à la plume, contenant les croquis de têtes des soixante-quinze figures qui entrent dans la composition de l'*Hémicyle*.

meilleures maquettes à gravures. Son extrême habileté de metteur en scène, la précision de ses indications, la netteté de son dessin, ont



BRONGNIART, DIRECTEUR DE LA MANUFACTURE DE SÈVRES.

(Dessin et gravure d'Henriquel.)

admirablement servi les graveurs qu'il a employés, Henriquel aussi bien que Mercury; la *Jane Grey* de ce dernier n'a pas été faite sans la collaboration de Delaroche, et, quoi qu'on en dise, le peintre peut revendiquer sa part dans le succès du graveur. Le mérite d'Henri-

quel a été de mettre de l'harmonie dans des peintures discordantes, de faire un tout de ce qui était disjoint. Et puis, il a un admirable métier de graveur qui superpose le charme de son exécution au mérite propre de l'œuvre assagie et disciplinée par lui.

De l'*Hémicycle* date l'émancipation réelle du burin; par ce mot j'entends la gravure en tailles, qu'elles soient creusées au burin ou mordues à l'acide. C'est vraiment une planche de burin libre, affranchi des servitudes d'école et débarrassé de tous les impedimenta qu'une discipline étroite et routinière avait semés aux abords du métier pour en éloigner les hommes de talent et d'initiative. Henriquel y proclame l'inutilité des travaux de remplissage, l'éloquence des blancs du papier quand ils sont ménagés avec art et la faculté que possède une simple taille d'évoquer une forme alors qu'elle est à sa place et que nous y sentons un trait de dessin modelé par un artiste, au lieu de l'insupportable paraphe précieusement moulé dont les « beaux burinistes » ont tant abusé.

82. Rachel, de la Comédie-Française, d'après H. Lehmann, 1852. (L'*Artiste*.)

83. E. Buttura, graveur, d'après Paul Delaroche. (Publié dans la *Gazette*, 1re période, t. XV, p. 187.)

84. Sauvageot, le célèbre collectionneur; dessiné en 1833 et gravé en 1852 par son ami Henriquel-Dupont.

Gravure charmante, d'une touche spirituelle et légère; le cuivre est à peine effleuré. (Publiée en tête du catalogue de la collection Sauvageot.)

85. J. Rattier, d'après Paul Delaroche, 1853.

86. La Vierge et l'Enfant Jésus, dessin de Raphaël au Musée du Louvre, 1854.

87. Moise exposé sur le Nil, d'après Paul Delaroche, 1856. Très belle œuvre de burin non libre, mais fort aisé d'allure.

88. L'Ensevelissement du Sauveur, d'après Paul Delaroche, 1855.

89. Ary Scheffer, d'après L. Benouville.

90. Le Prince impérial, d'après Dubufe, 1859.

91. Le comte Duchatel, d'après H. Flandrin, 1863.



Henriquel Dupont sc

[illegible] K ET [illegible]

[illegible] ure de l'Hemicycle)

Imp. Chardon [illegible]

92. Ernest Seillière, dessin et gravure d'Henriquel, 1865.

93. Mariage mystique de sainte Catherine, d'après le tableau du Corrège au Louvre.

Cette planche très importante a donné plus de mal au graveur que son *Hémicycle*. On peut voir par le fac-similé de préparation que nous publions, avec quel art Henriquel savait varier son métier pour l'accommoder aux façons esthétiques de son modèle. Il s'efforce par de petits travaux massés comme une préparation de peintre, de rendre les carnations chaudes et brillantes du Corrège. Ici, plus de maquette à reporter sur cuivre, avec ses indications d'une précision si banale qu'une gravure d'atelier en eût presque donné la transcription suffisante. Les lignes du Corrège sont souvent fausses et toujours trompeuses; un maître tel qu'Henriquel pouvait seul s'y reconnaître.

94. Les Pèlerins d'Emmaüs, d'après Paul Véronèse, 1869. (Chalcographie.)

95-96. Le comte de Montalivet, deux planches; dessin d'Henriquel, 1869.

97. Le baron James de Rothschild, d'après H. Flandrin, 1873.

98. Mme Sainte-Claire Deville, dessin de l'artiste, 1870.

99-100. Jeanne d'Arc, deux planches d'après Benouville.

101. Les Cinq Saints, d'après Raphaël, 1876.

102. P.-J. Cavelier, statuaire, d'après Dupuis, 1876.

103. Le vicomte H. Delaborde, dessin de l'artiste, 1877.

104. Le père Pététot, 1879.

105. Molière, d'après Mignard (Société française de gravure), c'est le portrait du château de Chantilly que M. A. Gilbert a également gravé, dans la *Gazette*.

106. La Vierge de la maison d'Orléans, d'après Raphaël, 1882.

Très beau burin, d'une remarquable souplesse, d'après la délicieuse peinture de Chantilly. Est-il besoin de rappeler que Gaillard l'a gravée de son côté pour la *Gazette*, qui considère cette planche comme une des meilleures de sa collection. Il n'y a d'ailleurs aucun parallèle à établir entre les deux estampes; ce sont des œuvres de

maîtres dissemblables et que seul leur rare talent nous permet de rapprocher.

107. Les Exilés, d'après Delaroche.

108. J.-B. Dumas, dessin d'Henriquel. Très beau portrait de l'éminent académicien.

109. Pasteur, gravé par Henriquel à 87 ans.

110. Mgr Perraud.

111. Le comte de Paris, médaillon.

112. Paul Thureau-Dangin, gendre du graveur.

113-115. Sous ces numéros, M. H. Béraldi range trois petites pièces commémoratives de différents deuils dans la famille d'Henriquel.

L'une de ces pièces, en un minuscule dessin d'une facture exquise, représente la *Sainte Cécile*, de Maderne, que M. Achille Jacquet, un des meilleurs élèves d'Henriquel, a récemment gravée pour notre revue.

M. Béraldi cite encore, dans son catalogue de l'œuvre d'Henriquel, diverses gravures sans grande importance, exécutées par d'autres que le maître, d'après ses dessins.

Nous ajouterons à l'œuvre du graveur deux importantes planches au burin, d'après les *Portraits du fondateur et de la fondatrice de l'ordre des Petites Sœurs des pauvres*, peintures exposées au Salon de 1886, les meilleures que Cabanel ait faites dans les dernières années de sa vie. Ces planches, presque achevées, sont restées inédites.

L'ensemble de planches sur lequel nous venons de jeter un coup d'œil rapide, justifie, croyons-nous, l'opinion que nous avons émise, en tête de cette étude, au sujet de la place qu'il convient d'assigner à Henriquel dans l'Histoire de la gravure. C'est bien la plus haute personnalité de notre temps, en France et partout ailleurs.

D'autre part, si nous voyons en lui le représentant le plus autorisé du burin moderne, il n'en est pas moins acquis qu'il se recommande en même temps de tous les autres procédés que comporte l'art de la gravure. Le dessin à l'eau-forte, l'aquatinte et même le procédé en manière de crayon ont été pratiqués par lui avec une évidente supériorité. En vérité, il n'a guère proscrit de son œuvre que l'eau-forte « retroussée », si fort à la mode depuis une vingtaine d'années, sans

doute parce qu'il trouvait indigne de lui d'entrer en collaboration trop étroite avec son imprimeur. Henriquel, sûr de son talent, en



FRAGMENT DU MARIAGE MYSTIQUE DE SAINTE CATHERINE, PAR LE CORRÈGE.

(État de préparation de la planche d'Henriquel.)

consentit jamais à accepter des mains d'un ouvrier l'enveloppe et les colorations de ses planches; tout ce que l'on y voit, tout ce que l'on y admire est son œuvre propre; il ne doit rien aux heureux hasards

de l'eau-forte. Nous n'avons pas besoin d'ajouter que cette conscience d'artiste nous inspire le plus profond respect.

Mais, en dehors de ses œuvres et de son enseignement, il ne se défendait pas d'admirer les beaux résultats que les aquafortistes de notre temps ont obtenus des procédés dédaignés par lui. La gravure mécanique même lui semblait acceptable dans certains cas, et c'est ainsi qu'il consentit de patronner et de surveiller, avec M. le comte Henri Delaborde, qui a parlé du maître avec tant d'autorité dans ses *Mélanges sur l'art contemporain*, la gravure par le procédé Collas du *Trésor de numismatique et de glyptique*.

Professeur à l'École des Beaux-Arts depuis 1863, Henriquel a formé la plupart des burinistes distingués de notre temps, et beaucoup de nos meilleurs aquafortistes ont suivi son enseignement; il suffit de nommer Aristide Louis, les deux François, Levasseur, Didier, Rousseaux, Huot, Achille Jacquet, Waltner...

Il n'est pas inutile de rappeler que la *Société française de gravure* fut fondée, en 1868, par lui, avec le concours de M. Galichon.

Henriquel avait pour but, en fondant cette société, de fournir aux graveurs français le moyen de donner des preuves de leur talent. Abandonnés presque complètement par les éditeurs, ils auraient couru le risque de ne plus pouvoir exercer leur art, sans cette société qui a distribué aux artistes, depuis sa fondation, près de 700,000 francs et qui a actuellement publié 71 planches dues aux graveurs les plus expérimentés. Henriquel a publié dans la Société *Les Cinq Saints*, d'après le dessin de Raphaël exposé au Musée du Louvre, *La Vierge d'Orléans*, d'après la peinture de Raphaël, possédée par M. le duc d'Aumale, et le *Portrait de Molière* également de la galerie de Chantilly.

Jusqu'à son dernier jour Henriquel s'occupa avec activité de cette Société. Avec le comité qu'il s'était adjoint il cherchait toutes les occasions de faciliter les débuts des jeunes artistes et il ne laissait partir pour Rome aucun pensionnaire graveur sans lui remettre quelques épreuves des planches publiées par la Société pour lui servir de guide dans ses travaux. A leur retour il s'empressait de leur commander une planche pour les mettre à même de montrer le profit qu'ils avaient tiré de leur séjour à la villa Médicis.

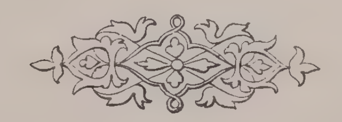
Des honneurs exceptionnels ont été la récompense de la glorieuse et longue carrière d'Henriquel. Membre de l'Institut depuis 1849, en remplacement de Richomme, il obtint à l'Exposition universelle de 1855 la grande médaille d'honneur et, en 1878, il fut promu à la dignité de commandeur de la Légion d'honneur.

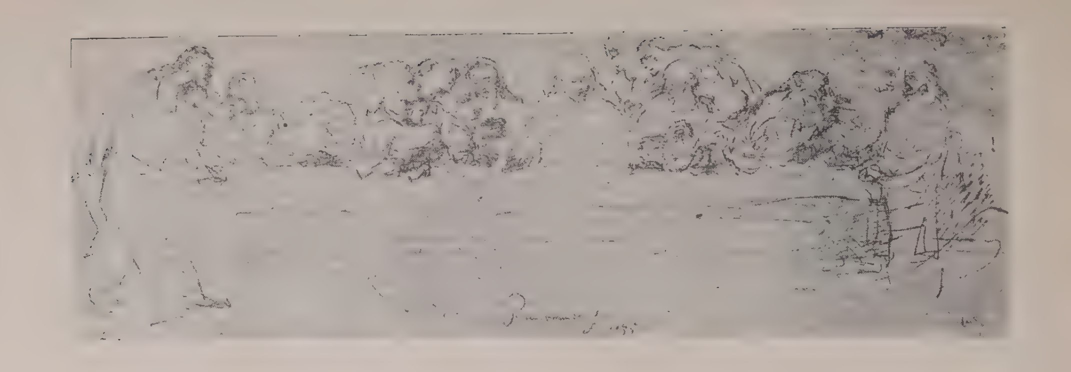
Le 13 juin 1887, à l'occasion de son 90e anniversaire, un groupe composé d'amis et d'anciens élèves, voulant lui donner une haute marque d'affection et de respect, remit au vénérable artiste son médaillon gravé par Chaplain, dont on peut voir une épreuve au Musée du Luxembourg.

Henriquel est mort le mercredi matin, 20 janvier 1892; il s'était alité peu de jours auparavant à la suite d'un refroidissement qu'il avait contracté en allant à l'Institut. Ses obsèques ont été célébrées, à l'église Saint-Sulpice. Suivant la volonté du défunt, la cérémonie a été d'une extrême simplicité. Les honneurs militaires n'ont point été rendus, et, sur le cercueil, il n'y avait ni fleurs ni couronnes. Les cordons du poêle étaient tenus par M. Ch. Yriarte, inspecteur des Beaux-Arts, représentant le ministre de l'Instruction publique, M. Henri Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, M. Paul Dubois, directeur de l'École des Beaux-Arts, M. Duplessis, conservateur des estampes à la Bibliothèque nationale; M. Levasseur, membre de l'Institut, et M. Danguin, représentant les anciens élèves du maître. Dans le cortège se pressaient une foule de notabilités du monde artistique et littéraire, qui avaient voulu saluer une dernière fois le vaillant artiste qui venait de disparaître.

ALFRED DE LOSTALOT.

1. Le buste d'Henriquel a été sculpté par Cavelier (Salon de 1859) ; son portrait a été gravé par Aristide Louis, d'après Delaroche, par Bellay et par A. François. Nous reproduisons en tête de cet article une partie de la gravure de A. François.





REMBRANDT ET L'ART ITALIEN

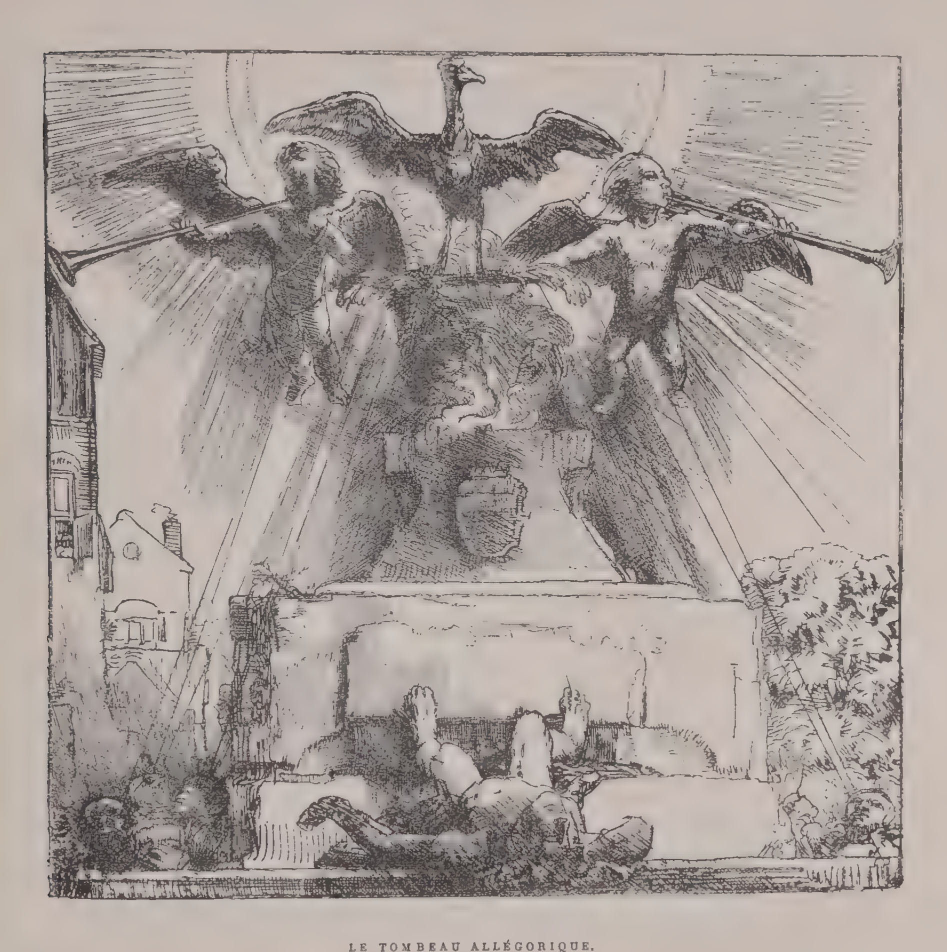
En livrant à la publicité les notes que je recueille depuis de longues années sur les études faites par Rembrandt d'après les maîtres italiens, je dois tout d'abord dissiper un soupçon et aller au-devant d'une objection : ce n'est pas un « italianisant » qui cherche à amoindrir la gloire du représentant le plus indépendant des Écoles du Nord; c'est un curieux qui, sans parti pris, signale des rapprochements, constate et enregistre des rencontres (des rencontres appartenant, qu'on ne l'oublie pas, à l'âge mûr de Rembrandt, non à son adolescence), avec l'unique préoccupation de compléter, au moyen de quelques traits dont la plupart ont échappé aux biographes du maître, la physionomie de cette nature double, si bien définie par Fromentin : « l'homme extérieur, esprit clair, mais rigoureux, logique, infaillible, puis le génie romantique que l'on sait ».

I.

Pour plus de clarté, je diviserai mon essai en deux parties : l'une dans laquelle je passerai en revue les collections, soit de sculptures antiques, soit de peintures, de dessins et de gravures d'origine italienne, formées par Rembrandt; l'autre, dans laquelle j'étudierai l'influence que ces mêmes modèles ont exercée sur ses idées et son style.

Il importe, avant d'aller plus loin, de constater que le principal des maîtres de Rembrandt, P. Lastman, était un des principaux

champions de ce que l'on appelle l'italianisme. Il avait fait un séjour prolongé à Rome et opposait les réminiscences classiques au réalisme qui tendait dès lors à dominer dans la peinture hollandaise, surtout par l'effort du grand Frans Hals. Toute une série d'ouvrages de



LE TOMBEAU ALLÉGORIQUE.

(Fac-similé d'une eau-forte de Rembrandt.)

Rembrandt, entre autres la *Ruine*, du Musée de Cassel, trahissent l'influence des leçons de Lastman. M. Émile Michel signale dans ce dernier tableau les rochers échafaudés les uns derrière les autres, la rivière sur laquelle nagent deux cygnes et la ruine classique au bout de la colline. Rembrandt, toutefois, ne devait par tarder à remonter directement aux modèles, soit de l'antiquité, soit de la Renaissance italienne.

L'inventaire rédigé en 1656, au moment de la saisie du mobilier du malheureux artiste, mentionne un choix considérable de statues ou de bustes antiques, les uns en marbre, les autres des moulages en plâtre. Parmi les statues, je relèverai celles d'Auguste, de Tibère, de l'empereur Agrippa (*sic*), d'Aurélien, une statue d'Impératrice, une statue de l'Amour, un moulage en plâtre d'après une figure grecque antique, une Sibylle, un Laocoon. La série des bustes des Césars était au complet ou peu s'en faut : Caligula, Néron, Galba, Othon, Vitellius, Vespasien, Titus, Domitien, alternaient avec Homère, Socrate, Aristote, Sénèque, Silius (*sic*), Brutus, Faustine, une tête de satyre et quelques statues ou bustes sans désignation spéciale.

L'œuvre presque complet de Heemskerck, l'artiste hollandais qui releva la plupart des monuments de Rome[1], un volume de dessins d'édifices romains et de vues romaines, enfin un coffret contenant des médailles, complétaient la série antique.

Parmi les maîtres de la Renaissance italienne, Andrea Mantegna ouvrait la marche avec un volume qualifié de précieux : probablement un recueil de dessins (« Kostelycke Boeck van André de Montaine »). On verra tout à l'heure que Rembrandt ne dédaigna pas d'en reproduire quelques morceaux, notamment la *Calomnie d'Apelles*, entrée, avec sa copie, au British Museum. De Michel-Ange, Rembrandt possédait un portefeuille de gravures, et en outre un petit *Enfant* (marbre? moulage?). De Raphaël, une tête (« een tronie »), au sujet de laquelle l'inventaire n'offre malheureusement pas de détails plus explicites; puis quatre portefeuilles remplis de gravures; enfin, un volume contenant des sujets libres, tant d'après Raphaël même que d'après le Rosso, Annibal Carrache et Giulio Bonasone.

Les Vénitiens étaient représentés par un grand portefeuille contenant l'œuvre presque complet du Titien, par un recueil de portraits d'après le même maître, par un tableau de Palma Vecchio, la *Parabole de l'Homme riche*, et par un autre du Giorgione, le *Bon Samaritain*. Rembrandt n'avait pas oublié les ultramontains de son temps : il avait rempli trois portefeuilles de gravures exécutées d'après Antonio Tempesta, et un autre de gravures d'après les Carraches, le Guide et l'Espagnolet.

L'inventaire mentionne en outre trois tableaux représentant la *Vanité*, retouchés par Rembrandt, un paquet de dessins d'après

1. M. Michaelis vient de consacrer une étude des plus nourries à l'analyse des recueils de dessins de Heemskerck qui, de la collection Destailleurs, sont entrés au Musée de Berlin (*Jahrbuch des k. d. archäologischen Instituts*, t. VI, 1891).

l'antique, un volume rempli de statues dessinées d'après nature par Rembrandt.

On reconnaîtra sans peine qu'étant donnée une nature aussi vibrante, les voyages pouvaient passer pour superflus : une estampe tombée par hasard sous ses yeux, il n'en fallait pas davantage pour allumer son imagination, pour lui faire entrevoir des régions, des mondes, qu'il n'avait jamais visités.

II.

Le fait seul d'avoir collectionné des bustes d'empereurs romains, ou des tableaux, des dessins, des estampes, ayant pour berceau l'Italie, ne suffit pas à établir que Rembrandt se soit inspiré de tels modèles. Tout au plus, ses investigations nous apprennent-elles qu'en lui l'artiste se doublait d'un amateur, d'un curieux, et que ce qui pouvait passer pour un manque de culture était tout simplement du parti pris.

J'irai même plus loin et soutiendrai que le choix de motifs empruntés à l'Antiquité ou à la Renaissance italienne ne prouve en aucune façon que Rembrandt ait entendu se rallier aux principes classiques. L'influence de son maître Lastman, non moins que le goût régnant, ont pu le décider à s'attaquer parfois à la mythologie, ainsi qu'à dessiner d'après les marbres ou les moulages (l'inventaire de 1656 mentionne un paquet de dessins d'après l'antique, et un volume de dessins de statues). N'oublions pas, en effet, que dès lors les symboles de l'Antiquité, tout cet appareil mythologique, étaient aussi populaires à Amsterdam qu'à Rome, aussi populaires à Nuremberg qu'à Paris. Les grandes machines pompeuses pseudo-classiques l'emportaient aux yeux des Hollandais du siècle de Louis XIV sur la fraîcheur et la vivacité des sentiments.

Ainsi s'explique comment, dans l'œuvre peint de Rembrandt, aussi bien que dans son œuvre gravé, les compositions empruntées à la mythologie ou à l'histoire romaine abondent. Parmi les tableaux, je citerai, d'après Vosmaer, *Vénus et l'Amour*, l'*Enlèvement d'Europe* (1632), l'*Enlèvement de Ganymède* (1635), la *Nymphe Calisto* (1635), *Danaé attendant Jupiter* (1636), *Diane et Endymion* (1643), *Philémon et Baucis* (1643), *Vertumne et Pomone* (1649), la *Reine Artémise* (1634), deux *Lucrèce* (1658 et 1664), l'*Entrée triomphale d'un Général* (Scipion ?) (1646). Parmi les dessins, je relève : *Cerès et Bubona*,

trois *Dianes*, *Argus*, *Mercure et Io*, *Argus tué par Mercure*, *Mars et Vénus*, *Ganymède*, *Vertumne et Pomone*, un *Centaure enlevant une femme*, *Philémon et Baucis*, le *Sacrifice d'Iphigénie*, une *Femme liée sur une chaise par l'Amour*, *M. Curius Dentatus refusant les présents*, un *Chevalier romain se précipitant sur son glaive*, *Mucius Scævola*, *Actéon changé*



CHRIST MORT, PAR MANTEGNA.

(Musée de Bréra, à Milan.)

en cerf (dessins pl. 98). Parmi les eaux-fortes enfin, figurent *Diane* (1631), *Médée* (1648), *Antiope et Jupiter* (1659), *Danaé et Jupiter* (1631), *Pygmalion* ou le Peintre dessinant d'après le modèle (Charles Blanc, nº 157).

L'interprétation de Rembrandt s'écarte tellement — est-il nécessaire de l'ajouter? — des données classiques que le choix de tels sujets peut passer pour une véritable gageure. Avant tout attaché aux effets de clair-obscur, soucieux de développer et de noyer les formes dans une pénombre mystérieuse, l'artiste du Nord ne pouvait que prendre en haine la netteté de contours qui caractérise l'art classique. Son imagination ardente se plaisait à briser

la charpente osseuse, les arêtes vives des êtres et des objets pour leur substituer je ne sais quelle synthèse de coloration; des masses molles, des taches souvent indécises prenaient la place de nobles et fières silhouettes. Il ne consentait que rarement à s'astreindre aux exigences d'un encadrement ou d'un fond d'architecture. Outre sa



LA LEÇON D'ANATOMIE DU DOCTEUR DEYMANN, PAR REMBRANDT.

(Tableau endommagé par un incendie. — Musée d'Amsterdam.)

Présentation au Temple, du Musée de la Haye, on ne peut guère citer, comme faisant la part large à l'architecture, que le *Mariage de Jason et de Créuse*, aussi appelée la *Médée*.

Arrêtons-nous un instant devant cette estampe fameuse, qui fut exécutée, comme on sait, pour servir de frontispice à la tragédie, ayant le même titre, composée en hollandais par un des amis du maître, le bourgmestre Six. Tous les acteurs y sont affublés de costumes du temps, turbans, manteaux à larges manches, etc.; seule, la statue de Junon, représentée assise à côté d'un paon, trahit certaines velléités archéologiques. Quant à l'édifice dans lequel se passe la scène, il ressemble à une église romane bien plus qu'à un temple grec ou romain.

Ailleurs, Rembrandt semble n'avoir fait choix de motifs antiques que pour les dénaturer plus audacieusement. Les deux statues se terminant en gaîne, la *Justice* et la *Force*, qu'il a introduites dans sa gravure de l'*Ecce Homo*, sont de véritables caricatures. Quant au César, représenté en buste dans un second *Ecce Homo*, il porte des moustaches!

Une autre gravure, le *Tombeau allégorique*, frise la parodie, avec ses génies efflanqués sonnant de la trompette, son phénix déplumé qui a la tournure d'une oie, et son héros étendu sur le dos, dans l'attitude la moins solennelle.

Dans la *Fortune contraire*, exécutée en 1633 (Ch. Blanc, n° 81), le héros, au front ceint de lauriers et monté sur un cheval qui s'abat, puis le Terme colossal placé derrière lui, avec la double tête de Janus, enfin la Fortune nue, debout sur une barque et tournant le dos à son ancien favori, révèlent une interprétation non moins indépendante, pour ne pas dire davantage, d'un thème classique.

III.

L'art italien, qui est un essai d'appropriation de l'art antique aux besoins des temps modernes, et notamment la peinture italienne, qui a découvert tant d'horizons inconnus aux anciens, devaient inspirer au grand peintre hollandais d'autres sentiments que l'art classique proprement dit.

Si dans cette énumération des emprunts faits par Rembrandt à l'art italien, nous nous attachons à l'ordre chronologique, nous relevons, pour la première moitié du xv[e] siècle, une imitation des plus caractéristiques. Le maître hollandais a copié en contrepartie, dans l'estampe connue sous le titre : les *Trois croix* (Charles Blanc, n° 53), le cheval figuré sur le revers d'une médaille de J.-F. Gonzague, modelée par Pisanello, le célèbre peintre et médailleur véronais, un des champions les plus ardents du naturalisme à l'époque de la Première Renaissance [1]. La seule explication que l'on puisse donner d'une telle fantaisie, c'est que Rembrandt aura possédé l'esquisse originale de la médaille de Pisanello (la plupart de ces esquisses se trouvent aujourd'hui au Musée du Louvre) et qu'il aura été séduit par la franchise et l'extrême sincérité du dessin.

1. Ce rapprochement intéressant a été établi dans l'*Annuaire des Musées de Berlin*, t. II, p. 258.



ÉTUDE D'APRÈS LA CÈNE DE LÉONARD DE VINCI, DESSIN DE REMBRANDT

Collection du prince Georges de Saxe.

L'inventaire de 1656 mentionne, on l'a vu, un recueil (soit de dessins, soit de gravures) d'Andrea Mantegna, celui des artistes du xve siècle qui possédait le plus complètement et la perspective linéaire et l'archéologie classique. Les enseignements d'un tel maître ne furent pas perdus pour Rembrandt. Il imita son fameux *Christ mort*, du Musée de Brera à Milan, avec son effet de raccourci si hardi, dans une *Leçon d'anatomie*, malheureusement endommagée par un incendie, qui est entrée, il y a quelques années, au Musée d'Amsterdam. Dans les deux tableaux, le corps est représenté étendu sur le dos, dans l'axe même du spectateur. Ce sont là tours de force où seuls des artistes de la valeur de Mantegna et de Rembrandt pouvaient s'essayer sans s'exposer à un échec.

L'influence du maître padouan se trahit en outre dans le personnage étendu sur le dos qui figure dans le *Tombeau allégorique* (voy. la gravure ci-dessus).

Rembrandt a copié d'autre part un dessin à la plume attribué à Mantegna et représentant la *Calomnie d'Apelles*. Sa copie est entrée au British Museum en même temps que l'original, qu'elle est loin d'égaler pour la délicatesse des traits, la finesse de l'exécution et l'expression [1]. J'ajouterai que beaucoup de raccourcis de Rembrandt, par exemple ceux des dessins portant, dans la publication de Berlin, les n°s 22 et 39, se ressentent de la préoccupation familière à Mantegna et à l'École de Padoue.

Le beau-frère de Mantegna, Gentile Bellini, servit à son tour de modèle au chef de l'École hollandaise. Dans un dessin faisant partie aujourd'hui de la Collection Albertine à Vienne, Rembrandt reproduisit une esquisse exécutée par ce maître pour les peintures, depuis longtemps détruites, du palais des Doges à Venise : le *Pape Alexandre III dirigeant la procession*. Son dessin, une sépia, publiée, il y a quelques années, par un savant viennois, M. Wickhoff [2], offre un singulier mélange d'éléments vénitiens et d'éléments hollandais.

Rembrandt pouvait d'ailleurs se persuader, en procédant à de tels emprunts, qu'il ne faisait que rentrer dans son bien : qui ignore à quel point les peintres vénitiens du xve siècle, et notamment Gentile Bellini et Carpaccio, furent tributaires des peintres des Pays-Bas ! Ils leur prirent, avec le secret de la peinture à l'huile, leur goût pour un coloris à la fois nourri et éclatant, ainsi que leur goût pour le réalisme.

1. R. Forster, *Die Verläumdung des Apelles in der Renaissance*, p. 20.
2. *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1883, p. 37.



ÉTUDE D'APRÈS L'ANTIOPE DU CORRÈGE.

(Fac-similé d'une eau-forte de Rembrandt.)

Un autre dessin de Rembrandt, conservé dans la même collection (Inventaire des Flamands, n° 880), une *Adoration des Bergers*, procède, d'après M. Wickhoff, d'un original peint par quelque naturaliste italien.

Citons encore, toujours dans la Collection Albertine, le dessin qui reproduit (d'après quelque esquisse) le célèbre portrait de Balthazar Castiglione, aujourd'hui au Louvre, un des chefs-d'œuvre de Raphaël. Rembrandt s'est rencontré, dans cet essai d'interprétation, avec un autre artiste du Nord, avec Rubens, qui a également pris ce portrait pour modèle.

Il est un nom qui n'est pas prononcé dans l'inventaire de Rembrandt, et cependant il m'est impossible d'admettre que celui-ci ne se soit pas inspiré en plus d'une circonstance du grand Léonard de Vinci, « un des représentants les plus imprévus du clair-obscur, en pleine période archaïque », comme l'a appelé Fromentin. Des productions du peintre de la *Cène* et de la *Joconde* se trouvaient, à coup sûr, dans les cartons de dessins de grands maîtres que l'inventaire de 1656 enregistre en bloc.

Rembrandt a pris à Léonard, outre sa passion pour le clair-obscur, son goût pour ces images capricieuses, qui laissent deviner plus encore qu'elles ne disent : « griffonnements », c'est ainsi que les iconographes ont été réduits à désigner, faute de mieux, ces évocations insaisissables, qui se retrouvent à la fois chez le grand fantaisiste florentin et chez le grand fantaisiste hollandais. De même que Léonard, Rembrandt se plaisait en effet aux caprices qui n'aboutissent à aucune forme déterminée, mais qui font travailler notre imagination et la lancent à la poursuite de toutes sortes de chimères. Léonard parle quelque part du son des cloches, dans lequel chacun peut entendre ce qu'il lui plaît ; ainsi, dans ces enchevêtrements de lignes, chacun est libre de deviner les figures qu'il aime à évoquer.

Mais nous avons mieux, sur les études de Rembrandt d'après Léonard de Vinci, que de simples présomptions : deux esquisses, récemment publiées dans le recueil de dessins du maître [1], nous montrent Rembrandt s'attaquant à la *Cène* du réfectoire de Sainte-Marie des Grâces.

Le premier, une sanguine, de la collection du prince Georges de

1. *Zeichnungen von Rembrandt Harmensz van Rijn, in Lichtdruck nachgebildet.* Berlin, liv. I, t. III, 1888-1890. N°s 24, 99.



SAINT JÉRÔME DANS LE DÉSERT.

Fac-similé d'une eau-forte de Rembrandt.)

Saxe, à Dresde, reproduit le chef-d'œuvre de Léonard dans des données assez conformes à l'original. Le second, un dessin à la plume, du Cabinet des Estampes de Berlin (daté de 1635), contient des modifications importantes : Rembrandt s'est appliqué à détruire l'harmonie de l'ordonnance, dont il n'a conservé que les motifs principaux; il a, en outre, profondément altéré la mimique. Est-il nécessaire d'ajouter qu'il a estropié le modèle italien? Ses groupes sont confus, ses attitudes et ses gestes des plus vulgaires.

Le Corrège à son tour a été mis à contribution : l'eau-forte représentant *Jupiter et Antiope* (date : 1659) est une copie libre, en contre-partie, du tableau exposé dans le Salon carré du Louvre; seul Cupidon, endormi à côté d'Antiope, manque. Rembrandt a en outre modifié l'attitude du bras droit de la dormeuse.

Une *Lucrèce se poignardant*, qui figurait autrefois dans la collection de San-Donato et que M. Émile Michel a publiée dans son volume de la collection des *Artistes célèbres*, semble inspirée du Titien. Il en est de même d'un dessin de la collection de M. Léon Bonnat, une étude d'après l'*Assomption de la Vierge*, si j'ai bonne mémoire.

On possède d'ailleurs, sur les études de Rembrandt d'après le Titien, un témoignage plus catégorique encore. Écoutons Charles Blanc (nº 75) : « Il est très rare que Rembrandt ait pris les motifs de ses compositions dans celles des autres. Dans son *Saint Jérôme* (nº 75), par exception, il s'est inspiré du Titien. Il existe en effet, du grand maître vénitien, un dessin à peu près semblable, surtout pour le paysage. Ce dessin se trouvait dans la collection Wellesley, qui a été vendue. Nous savons, du reste, par l'inventaire des meubles et objets d'art saisis chez Rembrandt, qu'il possédait un très gros volume contenant l'œuvre du Titien. »

Signalons encore, au Cabinet des Estampes de Berlin, le portrait en profil et en médaillon d'André Doria, exécuté lui aussi d'après un original italien (*Dessins*, pl. 24).

Dans ce que l'on appelle les figures académiques (Charles Blanc, nº 159), les attitudes se ressentent également de l'influence des modèles italiens. On pourrait croire, dit Charles Blanc, en décrivant la *Vierge au linge* (nº 33), que le peintre, quand il dessina la figure de Marie, d'un style gracieux et affectant une tournure élégante, avait sous les yeux quelqu'une de ces jolies eaux-fortes de l'École de Bologne, dont il avait la collection dans ses portefeuilles.

Voilà donc une série d'emprunts établie par des preuves irréfragables. Mais le fonds même du style de Rembrandt, sa conception

des scènes, bien plus, sa manière de peindre, ne devaient-ils rien, absolument rien à l'Italie?

Il serait intéressant de déterminer jusqu'à quel point la vision d'un Giorgione ou d'un Tintoret a influencé le peintre hollandais, d'établir le lien intime entre les modèles de ces maîtres et, par exemple, le portrait de *Jeune guerrier* du Musée de l'Ermitage : c'est



PORTRAIT D'ANDRÉ DORIA, DESSIN DE REMBRANDT.

(Cabinet des Estampes de Berlin.)

un problème que je signale à qui de droit. Je me bornerai pour ma part à mentionner encore, dans la *Réconciliation d'Isaac et de Jacob*, la figure de Jacob vue de dos : elle ressemble à un jeune éphèbe, avec ses longs cheveux ondulés ceints d'une bandelette.

L'idée d'affubler les personnages bibliques du costume hollandais, à la mode de 1640, n'est elle-même pas aussi originale que l'on pourrait être tenté de le croire. Les Vénitiens, Paul Véronèse en tête, n'avaient-ils pas, depuis longtemps, posé un principe analogue? Les *Noces de Cana* sont-elles autre chose qu'un de ces défis à la couleur historique?

Considérons enfin cette manière de masser les figures, ce parti pris, ce goût pour le clair-obscur. Seraient-ils d'aventure des privilèges exclusifs de la race flamande ou hollandaise? Aurions-nous affaire à un de ces cas d'atavisme intellectuel qui éclatent subitement dans l'histoire des artistes aussi bien que dans la constitution physique des individus? On va en juger. Si nous remontons aux fondateurs de l'École, aux Van Eyck, si nous nous attachons ensuite à leurs successeurs, les Rogier Van der Weyden, les Thierry Bouts, les Memling, et jusqu'aux romanistes du XVI[e] siècle, les Bernard Van Orley et les Coxcie, nous trouvons chez eux des tendances diamétralement opposées à celles de Rembrandt, un goût extrême pour la précision, une loyauté qui n'admettait aucune suppression, pour ne pas dire aucun escamotage, la passion d'une gamme claire, permettant de scruter jusqu'au moindre détail, des colorations nourries et vives, destinées à égayer la vue. Rien ne ressemble moins à la manière de Rembrandt que cette minutie et cette netteté extrêmes, qualités essentiellement septentrionales, on serait tenté de dire germaniques.

Si nous jetons au contraire les yeux sur l'Italie, que de précurseurs de Rembrandt n'y découvrons-nous pas, depuis Léonard de Vinci jusqu'aux derniers champions de l'École vénitienne! Assurément, les Primitifs, soit Flamands, soit Italiens, avaient le sentiment le plus vif des beautés simples et champêtres, mais ils ne savaient pas développer une idée unique avec la maestria de ces virtuoses du XVI[e] siècle, lui donner l'ampleur et l'harmonie d'une symphonie. Telle fut la tâche à laquelle se dévouèrent, pendant l'Age d'or de la Renaissance, tous les grands coloristes italiens, et qu'ils menèrent à fin avec le succès que l'on sait.

Il n'est pas jusqu'au système de coloration adopté par Rembrandt qui ne se ressente de l'imitation des modèles italiens. Vosmaer, le biographe attitré du maître, a mis en pleine lumière l'influence exercée par Michel-Ange de Caravage (1569-1609), le champion de la « manière brune et forte », sur Lastman d'abord, ensuite sur Jan Pinas, sur Honthorst, et par contre-coup sur Rembrandt.

Je m'arrête, car en allant plus loin, ma démonstration risquerait de tourner au paradoxe. Il me suffira d'avoir établi que même un Rembrandt n'a pas su échapper à l'influence de certains modèles. J'ajouterai que j'ai éprouvé une satisfaction intime en trouvant ce grand poète, ce grand rêveur, ce virtuose de la couleur, en communion

d'idées avec les souverains maîtres de la Renaissance italienne. S'il a eu raison d'opposer son esthétique à la leur, c'est là une question à laquelle on me dispensera pour le quart d'heure de répondre. Mon ambition se borne à avoir constaté que celui dont on a tenté de faire l'artiste sans programme, n'ignorait en aucune façon les conquêtes de ses devanciers, qu'il leur rendait hommage alors même qu'il les combattait, qu'il a été un indépendant et non un illettré. Étant donnée l'incomparable variété des talents dont la peinture s'enorgueillit depuis quatre siècles, il n'est pas aussi aisé qu'on se le persuade de secouer le joug de la tradition et, pour employer le mot de Bridoison, « on est toujours l'enfant de quelqu'un ».

EUGÈNE MÜNTZ.



COYSEVOX ET LE GRAND CONDÉ



L existe au château de Chantilly et au Musée du Louvre un certain nombre de statues et de bustes du grand Condé : ce sont une statue pédestre en marbre, trois bustes en terre cuite, en marbre ou en bronze et un médaillon de bronze doré.

De qui sont ces sculptures?

Coysevox, nous apprennent les éloges académiques et les mémoires du temps, a, plusieurs fois, reproduit sur le marbre et le bronze les traits du vainqueur de Rocroy. Mais d'autres artistes ne l'ont-ils point fait aussi? Quand et comment statues et bustes ont-ils été exécutés? Louis de Bourbon a-t-il posé devant les sculpteurs ou bien ces différentes effigies ne sont-elles que des portraits posthumes idéalisés et tout de convention?

Autant de questions qui, semble-t-il, n'ont jamais été élucidées et qu'il importe de traiter, en examinant une à une chacune des sculptures qui représentent le grand Condé.

I.

S'il est un buste qui ait été fait d'après nature, c'est, à coup sûr, celui de terre cuite actuellement placé dans la Bibliothèque de Chantilly. Qu'on l'examine, et l'on verra que la vigueur des traits, la facture du modelé, le costume du héros qui n'est pas de convention

(à la romaine) mais tout de réalité, la cuirasse de combat avec des bretelles sans ornements, la cravate croisée négligemment, comme il les portait, prouvent une œuvre d'art prise sur le vif.

Le cordon de l'ordre est en sautoir; le manteau, attaché sur son épaule droite, couvre le bas de la poitrine; le cou, découvert, émerge d'un col de dentelle très petit; la tête relevée est tournée de trois quart vers la droite; les yeux à fleur de tête, presque sortis de l'orbite, regardent fixement; dans la paupière, au-dessus de l'œil droit, une forte excroissance en forme de poche, le profil décrivant un demi-cercle, le front fuyant, mais large et développé, l'arcade sourcilière puissante et assez proéminente, les pommettes saillantes, le menton arrondi et fuyant par ressauts, les traits accusés dans les moindres détails, les cheveux séparés sur le milieu de la tête et retombant par derrière: telle est la physionomie du prince dans ce buste si réaliste et si éloigné des conventions de la même époque [1].

Quel sculpteur a produit ce chef-d'œuvre? Coysevox, répondons-nous, et voilà nos raisons. En étudiant les autres sculptures, nous verrons qu'aussitôt après la mort du grand Condé, son frère, le prince de Conti, et son fils Henri-Jules de Bourbon commandèrent un buste et une statue du héros; ils s'adressèrent tous deux à Coysevox. Lorsqu'il s'agira de décorer Notre-Dame, pour l'oraison funèbre que devra y prononcer Bossuet, c'est encore Coysevox qui sera chargé par le fils de Condé d'exécuter le médaillon reproduisant ses traits.

Or, statues, bustes, médaillons, sont tous la reproduction plus ou moins idéalisée de la terre cuite de Chantilly. Quoique exécutés après la mort de Condé, tous le représentent avec les moustaches et les cheveux, c'est-à-dire tel qu'il est figuré sur ce buste. Comment supposer que le prince de Conti et Henri-Jules de Bourbon eussent pu choisir Coysevox pour sculpter marbres et bronzes, s'il n'avait pas déjà modelé le grand Condé d'après nature?

A quel moment Coysevox a-t-il pu faire poser le prince devant lui et, par conséquent, à quel âge la terre cuite nous le montre-t-elle?

D'une part, Coysevox ne revint d'Alsace où il travaillait aux gages du cardinal Furstenberg qu'en 1671; c'est l'époque la plus ancienne à laquelle a pu être exécutée l'esquisse en question. D'autre

1. Il a été publié de face, en tête du 5e volume de l'*Histoire des Princes de Condé*. Nous le reproduisons ici de profil, en héliogravure Dujardin.

part, elle ne peut être postérieure à 1680, puisque le prince porte une légère moustache et que sa tête est recouverte d'une abondante chevelure naturelle bien différente des perruques alors à la mode. Or, il adopta cet appendice bouclé et ne coupa ses moustaches que pour le mariage de sa petite fille avec le prince de Conti en 1680. Mme de Sévigné note ainsi dans sa lettre du 17 janvier de la même année cette révolution d'ordre intime : « Je vous dirai une très grande nouvelle, c'est que M. le Prince fit faire hier sa barbe; sa tête effaçait toutes les perruques [1]. »

Dans les portraits du grand Condé, jeune, sa chevelure naturelle est abondamment bouclée dans le bas, et ses moustaches, loin d'être coupées courtes, s'étendent en poils follets tout le long de sa lèvre supérieure. C'est ainsi qu'il est représenté dans le portrait de Téniers, de 1654, et dans les autres tableaux qui nous le font voir à l'époque de sa jeunesse, et même en 1662, comme dans la gravure de Nanteuil [2], tandis que, dans la terre cuite, les cheveux n'ont plus de boucles et la moustache est coupée court.

Dans le buste il ne porte plus l'armure avec brassard des portraits précités, mais la cuirasse simple qui est de date postérieure. Enfin, vue de profil, la terre cuite est identique de traits à la médaille gravée par Chéron en 1678 [3]; ce détail nous confirme dans notre dire et nous amène à conclure que le prince est représenté, dans le buste en terre cuite, âgé d'environ 55 ans, vers 1676.

Malheureusement ce buste n'a pas d'histoire, il n'est ni signalé dans les inventaires du prince de Condé, du siècle dernier, ni indiqué dans les catalogues des Salons annuels de l'Académie des Beaux-Arts,

1. Le dire de Mme de Sévigné est confirmé par ce passage extrait d'un *Essai sur la Vie du grand Condé*, par Louis-Joseph de Bourbon-Condé. Paris, 1806, p. 218 : « Le mariage du prince de Conti avec Mlle de Blois fit reparaître M. le Prince à la cour. Peu occupé de sa parure, il portait toujours des habits très simples et sa chevelure peu en ordre; contre l'usage, il avait conservé jusqu'alors le petit toupet de barbe sur les lèvres; on tâcha de lui persuader de s'en détacher et de le décider à la parure... il céda et parut à la cour, au grand étonnement des assistants, qu'il effaça par sa bonne mine, rasé, les cheveux poudrés, avec un habit garni de diamants ainsi que son épée. »

2. Voir la *Jeunesse de Mme de Longueville*, par Victor Cousin, 3e édit., p. 141.

3. Cette médaille, fort connue, représente Louis de Bourbon, sans perruque, nu-tête, avec les cheveux flottants retombant par derrière et sur les épaules, et vêtu d'une cuirasse à l'antique fort ornementée. — Nous n'avons pu retrouver le marché intervenu entre le Prince et l'artiste; mais parmi les papiers des archives de Condé se trouve une quittance de 550 livres « pour 10 médailles d'argent que Chéron a fournies à Monseigneur, suivant l'ordonnance de S. A. S. ».

ni mentionné dans les inventaires si complets et si minutieux des livres des émigrés, à l'époque de la Révolution. Sans doute, enfoui comme une œuvre insignifiante dans une cave ou un hangar, il est resté ignoré jusqu'à ces derniers temps.

Cet oubli même est une preuve de plus à l'appui de ce que nous avons dit. Faite comme instrument d'étude pour servir à l'exécution des statues et des bustes décoratifs, la terre cuite fut reléguée comme une maquette insignifiante, tandis que le bronze et le marbre avaient la place d'honneur. Aujourd'hui les goûts se sont modifiés et l'humble esquisse est devenue la sculpture intéressante : œuvre primesautière de l'artiste, elle conserve la figure du Grand Condé telle qu'il était et non pas celle qui a été arrangée et modifiée selon l'étiquette du règne de Louis XIV.

En 1872, ce buste n'a pas échappé à l'œil connaisseur du duc d'Aumale : monté alors sur un pied de marbre noir, il fut placé devant un trumeau en chêne surmontant la cheminée du cabinet des livres du Château, et l'historien du Grand Condé a reconnu, avant nous, dans cette figure saisissante, les traits exacts de son héros.

Aussi, concluons-nous, en attribuant à Coysevox la paternité du buste en terre cuite de la Bibliothèque du château de Chantilly.

II.

Le Grand Condé est mort. Son fils, qui s'occupe d'embellir Chantilly, veut placer au centre du parterre dessiné par Le Nôtre, le portrait de son père; il convoque auprès de lui Le Brun, premier peintre du roi, et Coysevox, son premier sculpteur; au peintre, il confie le soin de faire le dessin de la statue et au sculpteur celui de l'exécuter en marbre. La proposition du prince acceptée, il est passé par devant notaire un marché entre les intéressés, en vertu duquel Le Brun aura la surveillance de l'exécution du marbre qui sera payé à Coysevox la somme de 3,000 livres, et qui devra être livré 16 mois exactement après la date où est signé le contrat, c'est-à-dire le 15 septembre 1687 [1].

1. D'après ce marché passé par devant Me Lange et son confrère, notaires à Paris, en date du 15 septembre 1687, « Condé doit avoir 6 pieds de hauteur estant dans une attitude de repos appuyé sur une colonne représentant fermeté entourée de feuilles d'olivier qui signifient la paix : à côté de la dicte figure un globe céleste

Telle qu'elle est actuellement, la statue représente le prince comme il a été convenu dans le marché, en costume romain, avec la cuirasse modelée sur le corps et tonnelets, un large manteau couvrant les épaules et le corps; la main droite tient un bâton de commandement fleurdelisé qui repose, lui-même, sur une boule; le coude gauche est appuyé sur une colonne, autour de laquelle s'élève en spirale une tige de laurier; la main gauche pend négligemment, tenant déployé un plan de Chantilly et de ses jardins; les pieds sont chaussés de brodequins à tête de lion. La tête trop grosse pour le corps est moderne; elle est l'œuvre du sculpteur Desenne et elle ne correspond en rien à la délicatesse, au modelé et au fini du reste de la statue; elle tranche même par la couleur du marbre différent de celui du corps. Sur le socle se trouve un distique de Santeuil :

Quem modo pallebent fugitivis fluctibus amnes,
Terribilem modo, nunc docta per otia principis,
Pacis omen, laetos dat in hortis ludere fontes.

Avant la Révolution le château de Chantilly possédait un grand escalier d'honneur orné d'une balustrade de fer couverte d'ornements de bronze doré; après en avoir monté les premières marches, on atteignait un palier où se faisait la division des deux rampes qui se continuaient à droite et à gauche et formaient ainsi deux escaliers. Au milieu de ce palier était la statue sur un socle en marbre de couleur [1].

et des instruments de science, de l'agriculture et autres qui serviront d'ornements à la dicte figure. »

Ce contrat est confirmé en tous points dans les mémoires de Nivelon. Biblioth. Nale manuscrits FF, no 12 987 fo 305, « il s'est fait une figure de ce prince en marbre blanc de la grandeur du naturel dont M. le Brun a donné le dessin. Ce grand prince est représenté dans une manière de repos sur un pilastre de colonnes environné de lauriers, symbole de la gloire qu'il s'est acquise dans le monde, figuré par un globe sur lequel pose un bâton de commandant qu'il tient de la main droite, ayant dans la gauche (de laquelle il est accoudé) un plan déroulé de sa belle maison de Chantilly pour laquelle cette figure est destinée pour y être placée dans le jardin, en cela semblable au Grand Scipion, pour l'amour qu'il avait pour cette agréable solitude où il s'entretenait avec les scavants qui étaient bien reçus; et surtout dans les hautes idées des sciences qu'ils possèdent, dont les instruments sont représentés au bas de cette figure qui est un chef-d'œuvre de l'art de sculpture sans faire injustice à pas un qui la professent ».

1. Voir : Mérigot, *Promenades ou itinéraires du Jardin de Chantilly*. Paris, 1791, p. 16. — D'Argenville, *Voyage pittoresque des environs de Paris*, 1762, p. 372. — Dulaure, *Histoire des environs de Paris*. Paris, Furne, 1838, t. III, p. 302. — Sorel, *Le Château de Chantilly pendant la Révolution*. Paris, Hachette, 1872. — Fermel Huis, *Éloge funèbre de M. Coysevox*, 1721.

Au lendemain de la chute de Louis XVI, en août 1792, des gardes nationales de Paris envoyaient à Chantilly un détachement de quelques hommes du bataillon des Récollets commandé par le citoyen Douai et accompagné du commissaire de la commune Duval d'Estaing. Le 15 août, des gendarmes suivant ces troupes commencèrent à mutiler la statue de Coysevox et, le lendemain, des gardes nationaux, renouvelant les essais des gendarmes, brisèrent la tête, le bras droit et le bâton de commandement de Condé [1].

Elle resta longtemps ainsi abîmée.

En avril 1793, Bernardin de Saint Pierre, qui la voit, la décrit ainsi dans son inventaire de Chantilly : « Sur l'escalier la statue du Grand Condé mutilée par le premier détachement avec inscription brisée [2]. »

Enfin en l'an VI de la République, le Conseil de conservation des objets des sciences et des arts, dans un rapport présenté au ministre de l'Instruction publique, constate que « dans une niche du grand escalier du château est la statue pédestre du Grand Condé en marbre blanc de deux mètres et d'une belle exécution. Le bras droit et la tête de cette statue ont été cassés. Mais les morceaux doivent se retrouver dans l'intérieur du château ».

Jusqu'à la Restauration on perd trace de l'existence de cette statue; mais à la rentrée du prince de Condé à Chantilly, en 1816, le sculpteur Desenne lui demande l'autorisation de la remettre en état. Si, comme le disait le rapport de l'an VI, la main et le bâton devaient se retrouver, la tête, soit qu'elle eût disparu, soit que Desenne préférât la refaire, fut entièrement sculptée par lui et replacée sur les épaules de l'œuvre de Coysevox, et cela au grand désavantage de Desenne [3] dont l'œuvre est fort inférieure.

Desenne eut encore la malencontreuse idée, au lieu de s'inspirer de l'un des magnifiques bustes de Coysevox, en terre cuite ou en bronze, ou bien du médaillon doré, de prendre comme modèle le buste de convention de la galerie des Batailles dû à Jérôme Derbais, dont les traits ne rappellent que *de loin* la figure si originale du Grand Condé.

1. Rapport fait à la Commission temporaire des arts par Fragonard, Bonvin et Picot, le 10 nivôse an III. Rapport des administrateurs du district révolutionnaire de Senlis du 23 nivôse à la Commission temporaire des arts (Archives n^ales^, F^17^ 1231).

2. Papiers Bourbon Condé aux Archives de l'Oise.

3. Voir une lettre de M. de Gatigny à Desenne, du 13 mars 1817 (Archives de Condé au château de Chantilly).

Il est inutile de faire l'éloge de cette statue de Coysevox; malgré les mutilations dont elle a souffert, elle demeure une des œuvres les plus belles de la statuaire française.

III.

A la suite de cette statue, nous passons au buste en bronze du Musée du Louvre. Les quittances et le contrat passés entre le prince de Conti et l'artiste pour la confection de cette œuvre, aujourd'hui dans les archives du Musée Condé, ont été publiés par M. Courajod dans le 3e volume d'*Alexandre Lenoir et son journal.* Ils lui ont permis d'établir que le buste en bronze, dont il est question, était de Coysevox qui l'avait exécuté en 1688, pour le prince de Conti moyennant 1,600 livres. Cette belle œuvre estimée 200 livres par les Commissaires du Muséum Central est entrée au Musée du Louvre le 26 thermidor an VIII, après avoir été enlevée de l'Hôtel de Conti en 1793 et déposée au Ministère des Finances pendant 7 ans [1].

Sur le bronze, les traits du prince ont été un peu idéalisés par le sculpteur qui a supprimé quelques détails réalistes qu'on retrouve dans le buste, comme la poche de la paupière droite; le nez est moins arqué et le menton moins fuyant et moins coupé de rides; la cuirasse de combat est remplacée par un corselet ornementé de griffons alors à la mode et ressemble à celui dans lequel était représenté le Louis XIV de l'Hôtel de Ville de Paris. Malgré ces détails conventionnels le buste est superbe d'allure et des mieux poussés dans chacun des détails.

IV.

Dans la galerie des Batailles, à Chantilly, on voit deux bustes en marbre blanc de Turenne et de Condé. Condé tourné vers la droite est vêtu d'une cuirasse ornementée à l'antique. Turenne exécuté de la même facture, tourné vers la gauche, est vêtu de même; l'expression de la figure chez le maréchal est principalement produite par le

1. Le paiement de cette pièce fut fort difficile et Coysevox, sans doute pressé d'argent, accepta du peintre Jouvenet une avance de fonds, en échange de laquelle il lui délégua le prix du buste que lui devait le prince de Conti.



LE GRAND CONDÉ PAR COYSEVOX
(Buste en terre cuite, au Château de Chantilly)

renfoncement des yeux au-dessous des sourcils. Tous deux sont plus grands que nature; les piédouches sont différents.

Ces bustes étaient au XVIII[e] siècle, dans le château de Chantilly, placés de chaque côté d'un buste de Louis XIV demi-grandeur. En avril 1793, les Commissaires de la Commission des arts les désignent comme devant être envoyés à Paris, en signalant que l'un des piédouches est brisé. Expédiés par les soins de l'entrepreneur Sellier, ils partent le 3 septembre an II et arrivent le 26 du même mois à Paris [1].

D'abord mis au dépôt de Nesle, le 30 prairial an II [2], on les trouve dans l'inventaire des objets qui y sont enfermés. Ils sont encore là en 1796, lorsque Lenoir s'efforce de former au Musée des Monuments français une série de bustes de tous les grands hommes de la France.

Le directeur du Musée cherche partout les personnages qui manquent à sa collection; lorsqu'il ne les retrouve pas, il les fait faire, à modique prix, par des sculpteurs sans travaux, ou bien même il baptise de noms illustres des têtes d'inconnus. Un jour qu'il parcourt le dépôt de Nesles il y voit les deux marbres en question, et, le troisième jour complémentaire de l'an IV de la République il demande « les bustes en marbres de Brissac, de Turenne par Coysevox, du Grand Condé par le même : ces bustes sont pour être placés dans ma salle du XVII[e] siècle » [3].

Sa demande fut agréée et, le 8 nivôse an V, Lenoir recevait les statues de Turenne et de Condé et en donnait un reçu détaillé [4].

Après avoir fait refaire celui des piédouches qui manquait, il les exposa dans le Musée où ils restèrent catalogués sous les numéros 282 et 286 jusqu'en 1816, époque à laquelle on les rendit à S. A. S. le prince de Condé qui les réclamait comme siens [5].

Lors de la translation des cendres de Turenne aux Invalides, en l'an VIII, le ministère de la Guerre avait ordonné de faire mouler le buste de ce maréchal et l'une des épreuves fut envoyée aux Invalides, tandis que sept autres étaient expédiées à la municipalité

1. Voir les papiers de la Commission générale d'Instruction publique de la Convention (Archives nationales, F[17] 1051).

2. Voir *Idem.* F[17] 1190.

3. Papiers conservés par feu Albert Lenoir, membre de l'Institut.

4. Papiers du Comité d'Instruction publique de la Convention nationale (*Archives nationales,* F[17] 1192).

5. Courajod, *Alexandre Lenoir et son journal,* t. I, p. 195, » état des objets sortis du dépôt et remis à qui de droit en vertu d'ordres supérieurs ».

de Sedan où il était né. C'est ainsi que l'État possède le moule de ce buste et qu'un plâtre s'en trouve actuellement au Musée de Versailles, sous le numéro 2047. Eudore Soulié, conservateur dudit Musée, dit dans le catalogue officiel que l'original en est conservé au Musée du Louvre; mais malgré toutes les recherches on n'en a trouvé aucune trace [1]. M. Duseigneur signale ces deux mêmes bustes, comme étant des œuvres de Coysevox exposées au Salon de 1704 [2] et les indique comme étant *en marbre* au Musée de Versailles, en 1855. D'après lui, le Turenne et le Condé (anciens numéros 282 et 286) du Musée des Monuments français seraient les numéros 397 et 389 des galeries historiques de Versailles.

Nous pouvons affirmer que dans aucun des catalogues de Versailles, dressés depuis 1837, nous n'avons retrouvé l'existence de ces deux bustes, ni aux numéros indiqués par M. Duseigneur ni à aucun autre. Ajoutons que dans le catalogue du duc d'Aumale publié à Londres en 1862, l'attribution du Turenne et du Condé fut retirée à Coysevox et donnée à l'un des Coustou.

Qualifiés par Lenoir, lors de leur entrée au Musée des Monuments français, comme étant l'œuvre de Coysevox, ces deux bustes ont donc toujours conservé cette attribution même auprès des conservateurs du Louvre [3]. Il était réservé à M. Macon, bibliothécaire du Musée de Condé, de découvrir leur acte de naissance dans les comptes de la maison de Condé de l'année 1707. Voilà la quittance établissant qu'ils sont l'œuvre de Jérôme Derbais : « A Derbais, marbrier, la somme de 2,400 livres, pour quatre bustes de marbre qu'il a vendus à S. A. S. Monseigneur le Prince, savoir un buste représentant feu Monseigneur le Prince, un autre représentant feu M. de Turenne, sans escabellon, et deux autres bustes représentant deux Maures avec leurs escabellons. »

Ce Derbais était le gendre du sculpteur Gilles Guérin, à qui l'on doit le tombeau de Henri II de Condé à Valéry et la statue de Louis XIV provenant de l'Hôtel de Ville et actuellement au château de Chantilly. Il avait d'abord été marbrier, fabricant de socles et de piédouches et avait exécuté des travaux considérables au château de Versailles, sous la direction de Mansart. A l'époque où nous le

1. M. Saglio, conservateur du département de la sculpture au Louvre nous a affirmé que jamais le buste de Turenne n'avait fait partie de ce musée.

2. *Revue Universelle des Arts*, 1855, p. 42.

3. Courajod, *Alexandre Lenoir*, t. I, p. 195; Saglio, lettre du 29 août 1891 à M. G. Bapst.

voyons ici, il s'était peu à peu élevé dans son industrie et par ces différents genres de travaux était arrivé à être un réel sculpteur [1].

Aujourd'hui, ces deux bustes sont dans la galerie des Batailles sur des gaines de chaque côté de la cheminée au-dessus de laquelle est un médaillon en bronze du prince de Condé.

V.

Ce médaillon ovale, en bronze doré, est exécuté au moyen de la fonte reprise en ciselure. Il porte à sa partie extérieure l'inscription *Louis de Bourbon MCILXXXVI* et sous la tête, en écriture courante, la signature de Coysevox. La date de 1686, suivant le nom de Grand Condé, indique qu'il est représenté tel qu'il était cette année, c'est-à-dire au moment de sa mort, et nous amène à croire qu'il a dû être exécuté pour servir à l'ornementation d'un monument funéraire élevé à sa mémoire. Le prince y est « de grandeur naturelle, de profil, tourné vers la droite, la tête laurée », ce qui indiquerait qu'il est représenté après sa mort, la chevelure renversée en arrière, les traits décharnés et fatigués; la figure semble être minée par la maladie et la souffrance. Les pommettes si saillantes et les traits si accusés le sont bien plus encore que dans le premier buste en terre cuite; les deux lèvres surtout donnent par leur disposition une physionomie singulière au portrait. C'est l'un des morceaux les plus puissants que l'on puisse voir. Admirablement repris au ciselet, doré d'or moulu au mercure, avec parties brunies, il a conservé tout son éclat et sa fraîcheur des premiers jours; il est encadré d'une bordure

1. Voir dans Guiffrey, *Les Comptes des bâtiments du roi*, tome III, la mention d'un bénitier exécuté par Derbais sur une commande de Louis XIV.

Voici, d'ailleurs, la nomenclature des différents travaux qu'il fit pour Versailles et qu'on peut évaluer à plus de trois millions de francs :

1668. Il vend au roi 40 blocs de marbre noir.

1670. Il vend au roi 55 blocs de marbre de diverses couleurs.

1671. Il fournit 755 pieds de table de marbre noir et 53 gargouilles de marbre.

1672-1674. Il travaille dans les rez-de-chaussée de Versailles et fait les marches du grand escalier.

1575. Avec La Grue et Misson, il fait la grande cuve du cabinet des bains, la fontaine de la Renommée et la fontaine de la terrasse du château.

1676. Il fait la fontaine du grand escalier, faite d'une coquille de marbre rouge, etc., etc.

de bois noir avec une moulure en spirale dorée de style Louis XVI.

Nous ne croyons pas que ce médaillon ait jamais fait partie du monument funéraire des princes de Condé à l'église des Jésuites, où fut conservé le cœur du vainqueur de Rocroy, ni du tombeau élevé par le président Perrault, à Valéry-sur-Yonne, où fut enseveli son corps.

Les descriptions multiples de ces deux tombeaux écrites au XVIIIe siècle et les procès-verbaux d'enlèvement des bronzes de ces deux monuments ne signalent pas la présence du médaillon de Coysevox, dont la haute valeur n'aurait pas échappé aux yeux des experts [1]. Du reste, l'encadrement en bois de l'époque Louis XVI tend à démontrer qu'à la fin du XVIIIe siècle il n'était pas appliqué à un monument funéraire, mais plutôt qu'il était conservé dans un des châteaux du prince de Condé ou au Palais Bourbon. Car, s'il avait fait partie de l'un de ces monuments, et qu'il eût fallu renouveler son encadrement, on l'aurait fait en bronze ou en marbre, le bois n'ayant pu à aucun titre figurer dans l'ensemble du tombeau de l'église des Jésuites ou de celui de Gilles Guérin à Valéry.

Mais alors quelle fut sa destination ?

La réponse se trouve dans le recueil de Bérain intitulé « Le Camp de la Douleur » qui représente la décoration de Notre-Dame pour l'oraison funèbre du Grand Condé par Bossuet. A cette occasion, on tendit toute la nef de tableaux reproduisant les hauts faits du Grand Condé et supportés par des squelettes en carton. Au centre, devant la chaire, s'élevait un immense catafalque haut de 20 pieds que couronnait une figure volante, représentant l'Immortalité, œuvre du sculpteur Étienne le Hongre, qui tenait dans ses mains un écu. L'écu que maintenait la Renommée n'était autre que le médaillon en bronze doré du Grand Condé que l'on distingue fort bien dans l'une des gravures de Berain [2].

1. Voir : Germain Brice, *Description de Paris*, Paris, Fournier, 1713, t. III, p. 224 et 40 ; *Inventaire des richesses d'art de la France*, t. Ier, p. 57 ; Archives nationales F^17 1263, F^17 1034, F^17 1037 (Détail du monument de Valéry) ; Archives du Conservatoire national des Arts et Métiers (Carton de la correspondance) ; *Journal du voyage du cavalier Bernin en France*, par M. de Chantelou, publié et annoté par Ludovic Lalanne, Paris, *Gazette des Beaux-Arts*, 1885, p. 253 ; Boursault, *Lettres Nouvelles*, Paris, Nicolas Lebreton, 1738, t. Ier, p. 92 ; *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Academie royale de peinture et de sculpture*, Paris, Dumoulin, 1854, t. Ier, p. 260 et 124 ; Bibliot. nationale, H^d 135.

2. « Au-dessus du Mausolée une Renommée tenant un escu ». Texte du marché passé chez Me Lange, notaire à Paris. Il était d'usage de surmonter le catafalque

Tandis que toute cette décoration de figures multiples faites en carton disparaissait, le médaillon de bronze subsistait et trouvait sa place dans la collection des Condé à Chantilly. Il est probable que ce monument précieux fut conservé lors de la Révolution par les princes de Condé qui l'emportèrent en émigrant, car nous ne le trouvons dans aucun Musée ni dépôt à cette époque et il n'existe aucune trace de sa restitution en 1816.

Maintenant il est au centre de la grande galerie des Batailles et il forme le milieu d'une panoplie où se trouve l'un des drapeaux enlevés à l'un des régiments wallons sur le champ de bataille de Rocroy, accompagné des deux pistolets de guerre que le Grand Condé portait dans les combats. Avec ces deux dernières pièces, il a été généreusement prêté par le vainqueur de la Smala à l'Exposition Militaire de 1889, pour y représenter au milieu des souvenirs des autres grands généraux français, la mémoire du vainqueur de Rocroy.

Dans l'étude de ces divers monuments, nous avons présenté des pièces, telles que quittances, marchés ou dessins, qui prouvent que la statue de marbre, le médaillon et le buste en bronze sont de Coysevox, mais ont été faits postérieurement à la mort du Grand Condé et que les bustes de Turenne et de Condé doivent être restitués à Derbais. Reste le buste en terre cuite!

Quelques recherches que nous ayons faites, dans les archives privées ou publiques, dans les études de notaires ou dans les papiers de la maison de Condé [1], rien n'a pu nous donner la preuve de ce que

d'un génie, supportant un médaillon représentant le personnage pour lequel avait lieu la cérémonie funèbre; il en avait été de même pour le catafalque de Turenne.

1. Voir les différents marchés conclus pour la décoration de Notre-Dame. — Devis des ouvrages de carton pour le Mausolée exécuté par Jean Hardy, Pierre Cotton et Jean Regnault sur les dessins de Berain, pour la somme de 2,550 livres. — Marché de sculpture avec Étienne le Hongre, pour la somme de 2,130 livres. Marché d'argent et de bronze avec André Camot, pour la somme de 829 livres. — Marché pour les plastres et carton, avec Jacques Buiset, pour la somme de 1,100 livres, Marché de menuiserie avec Urbain Paillard, pour la somme de 3,005 livres. Marché de peinture avec Jean le Moyne pour la somme de 5,680 livres (Extrait des minutes de Me Lange, notaire à Paris).

2. Nous devons dire qu'après avoir retrouvé des quittances et des marchés qui établissent l'intimité des rapports du Grand Condé avec Lebrun (Marché de terres, passés entre le peintre et le prince, portant dotation d'autres terres sur lesquelles fut construite la magnifique propriété de Montmorency), nous avons trouvé également le marché de construction de l'Orangerie de Chantilly, passé entre le Grand Condé et Mansart (Étude de Me Lange).

Nous avons pu savoir aussi que le notaire de la famille de Coysevox avait été

nous avançons. Nos raisons sont toutes d'ordre moral et l'on est libre de les repousser. Cependant dans cette demeure de Chantilly, le grand Condé réunissait vers la fin de ses jours les hommes les plus considérables du siècle; il conversait avec eux et discutait même des choses de la philosophie et de la littérature, comme des questions d'art. Bossuet, Labruyère, Molière, Mansart, Le Nôtre, Le Brun sont ses hôtes habituels [1]. Coysevox eût été à sa place dans cette illustre assemblée et il nous plaît singulièrement de conclure qu'il a dû, dans la demeure des Condé, exécuter le buste en terre cuite, qui y fait encore l'admiration de tous les visiteurs.

GERMAIN BAPST.

au XVII[e] siècle, M[e] Dutartre, dont le successeur est actuellement M[e] Masson. Mais notre déception a été grande quand nous avons constaté que cette étude, qui aurait pu contenir le testament ou l'inventaire après décès de Coysevox, avait eu ses minutes brûlées, en mai 1871. Il nous a donc semblé que toute recherche était superflue et que nous ne pourrions arriver à trouver la preuve tant désirée par nous, que Coysevox est l'auteur du buste en terre cuite.

1. Voir la visite que Henri-Jules de Bourbon, fit au peintre Le Brun, dans le *Mercure* de Juin, 1679, p. 54.



UNE FAMILLE D'ARTISTES HOLLANDAIS

LES CUYP

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)

ALBERT CUYP.



ATTENTIFS comme ils l'étaient à reproduire avec une entière sincérité les aspects les plus saillants de leur patrie, les peintres hollandais ne devaient pas en négliger les pâturages et le bétail qui tiennent dans la richesse de ce pays une place si considérable. Mais, comme il arrive toujours, les images qu'ils en avaient tracées au début restaient un peu superficielles. Pour Van Goyen, pour Salomon Ruysdael lui-même, ces animaux, saisis dans leurs allures générales, n'étaient guère qu'un élément pittoresque destiné à meubler les compositions, une tache jetée avec plus ou moins d'à-propos dans les paysages. Après eux, quelques artistes avaient commencé à pénétrer plus avant dans l'expression vraie de la vie des bêtes domestiques; mais Cuyp un des premiers devait nous en montrer une plus intime conception. Il n'a jamais atteint, il faut cependant l'avouer, ni la précision, ni l'extrême fidélité de P. Potter; ni même cette correction facile qu'Adrien Van de Velde allait apporter dans de pareilles études. Les formes de ses animaux sont un peu rondes, leur relief assez mou; comme ses chevaux, ses vaches ont d'habitude la

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts,* 3e période, t. VI, page, 5 et 107.

tête trop petite; leurs expressions aussi sont peu variées. En revanche, il excelle à les grouper avec goût, à marier leurs robes, à les mettre dans leur milieu propre. Il ne semble pas d'ailleurs se préoccuper outre mesure de varier l'ordonnance de ses compositions et il s'en tient presque toujours à celles qu'il a déjà éprouvées et qui lui paraissent le mieux convenir à son genre de talent. On connaît cet arrangement qu'il a maintes fois adopté dans ses tableaux : les bêtes placées au bord de l'eau, près d'un tertre qui en s'abaissant vers le centre, laisse apercevoir l'horizon bas, noyé dans une lumière tiède et colorée. Pas plus que les physionomies des animaux, d'ailleurs, les détails du paysage ne sont rendus avec une exactitude bien scrupuleuse. Les arbres, d'un dessin vague, manquent de masse; leur feuillé monotone, découpé à l'excès, rappelle celui de Both ou des de Heusch; les premiers plans, dans ses grands tableaux surtout, — dans ceux du Louvre (n° 104 du catal.) et de la National Gallery (n° 53), par exemple, — sont presque invariablement enveloppés d'une ombre destinée à faire repoussoir et garnis presque toujours aussi d'amas de tussilages d'où s'échappent en désordre quelques pousses de ronces, indiquées d'une touche un peu brutale. Auprès des troupeaux, leurs petits pâtres joufflus et rustauds, coiffés d'énormes chapeaux, n'ont pas non plus une tournure bien élégante, et quant aux chiens que Cuyp a placés à côté d'eux, avec leurs têtes bombées, leurs mouvements gauches, leurs formes épaisses, ils sont d'un type assez déplaisant. Mais ces légers défauts disparaissent devant l'impression qui se dégage de toutes ces toiles, et ils sont d'ailleurs complètement absents dans quelques-unes d'entre elles qui peuvent être considérées comme de purs chefs-d'œuvre. Parmi celles de petite dimension nous nous contenterons de citer comme les spécimens les plus remarquables en ce genre les tableaux de la National Gallery, de Dulwich College, de la collection Van der Hoop, du Musée d'Anvers et surtout ces *Vaches au pâturage*, une véritable merveille de lumière et d'harmonie, exposée au Palais-Bourbon en 1874 (n° 83 du catal.) par M. le baron Bartholdi et dont nous donnons ici une reproduction. Pour les peintures les plus importantes, notre *Paysage* du Louvre (n° 2,341 du nouveau catal.), celui de l'Ermitage, la *Laitière* (n° 1,107), deux autres inscrits dans cette même collection sous une désignation pareille : le *Bétail au pâturage* (nos 1,101 et 1,104) et, à la National Gallery, les deux tableaux connus sous le nom du « *Grand* » et du « *Petit Dordrecht* » nous semblent devoir être mentionnés en première ligne. Dans le dernier d'entre eux (n° 962), dont la conservation est parfaite, la

couleur atteint une intensité et un éclat extraordinaires. Recevant en plein le soleil et opposés au ton soutenu d'un ciel bleuâtre, les corps des vaches y paraissent étincelants d'éclat, tandis que les parties restées dans l'ombre sont modelées avec une finesse extrême. Ces bonnes bêtes qui ruminent paisiblement sous la garde d'un pâtre, ces vastes prairies au bout desquelles on aperçoit la silhouette de Dordrecht noyée dans une tiède vapeur, cette simplicité des lignes, cette harmonie discrète des couleurs, la profondeur infinie de ce grand pays tout pénétré de silence et de lumière, tout cela forme un ensemble, très franchement hollandais, et de l'accord heureux de ces simples éléments le génie du peintre a su dégager une impression pleine de poésie et de sérénité.

Comme Van Goyen, Cuyp se sentait attiré par les grandes nappes d'eau qui entourent Dordrecht. Les motifs les plus divers y tentaient tour à tour ses pinceaux. C'étaient d'abord des marines, comme celle du Louvre, avec des barques battues par les flots et la foudre qui sillonne la nue. Dans une autre *Marine* faisant partie de la collection de Sir Richard Wallace, la donnée est moins dramatique, mais les vagues, profondément remuées, sont d'une exécution un peu monotone. Bien que très célèbres, la *Revue de la flotte hollandaise passée par le prince Maurice* que possède le comte Ellesmere et le pendant qui appartient à M. Six ne nous paraissent pas non plus compter parmi les meilleurs ouvrages de l'artiste. Les deux tableaux proviennent de la collection Van der Linden Van Slingelandt, où ils furent achetés en 1785, l'un 1,785 florins et l'autre 1,225 florins, prix déjà respectables pour cette époque. Le motif du premier est supposé pris de la barque sur laquelle est monté le prince d'Orange, et l'on voit dans l'autre cette embarcation elle-même avec le prince, huit seigneurs et trois trompettes placés à côté de lui. Dans les deux, l'eau est animée par un grand nombre de barques et de navires de toute sorte. Malgré l'habileté dont Cuyp a fait preuve dans ces peintures, nous ne goûtons que médiocrement la bigarrure de cette flottille de bateaux pavoisés, chargés d'innombrables personnages aux costumes diaprés, et nous ne retrouvons guère le charme habituel de l'artiste que dans les fonds baignés de lumière et dans les ciels aux grands nuages dorés par le couchant que, comme d'habitude, il y a peints avec une largeur vraiment magistrale.

A ces toiles purement décoratives nous préférons, et de beaucoup, ce bel *Effet de nuit* que possède également M. Six et dont Fromentin a si bien rendu l'impression : « Une nuit sereine, des eaux toutes

calmes, la lune pleine, à mi-hauteur du tableau, absolument nette dans une large trouée de ciel pur ; le tout incomparablement vrai et beau, de couleur, de force, de transparence, de limpidité. Un Claude Lorrain de nuit, plus grave, plus simple, plus plein, plus naturellement exécuté d'après une sensation juste : un véritable trompe-l'œil, avec l'art le plus savant ». Où le peintre avait-il trouvé ce motif? Avait-il voyagé? Quelle contrée lui avait offert ces rochers escarpés qu'il a d'autres fois encore disposés le long du cours d'un fleuve, dont on chercherait vainement la trace dans toute la Hollande et qu'il aurait pu voir, à ce qu'on croit, en remontant le Rhin ou la Meuse ? Nous serions d'autant plus disposé, pour notre part, à considérer ces motifs comme purement imaginés, que ces rochers à pans verticaux et couronnés par des plateaux à leur sommet, nous les retrouvons également dans le paysage de Rembrandt, la *Ruine*, du Musée de Cassel, dans le *Coup de soleil* de Jacob Van Ruysdael et dans plusieurs compositions de Berchem. Ces accidents et les contrastes auxquels ils prêtaient avaient sans doute séduit l'artiste qui d'ailleurs ne les a introduits qu'exceptionnellement dans ses œuvres. Avec une impression presque pareille, le *Clair de lune* de l'Ermitage, peut-être parce que la donnée en est plus simple, nous paraît plus poétique encore. Un pays plat, dénudé et sous un ciel couvert, trois barques sur l'eau endormie, c'est là tout le tableau. Mais ces bateaux échelonnés, qui raient d'un mince sillage la nappe tranquille où tremble leur reflet, ce doux rayonnement de la lune qui monte éclatante et pure dans l'air immobile, entr'ouvrant dans sa marche les nuages frangés d'argent qui semblent lui faire cortège, ces formes flottantes et ces couleurs indécises, tout ce vague mélange d'ombres et de clartés, vous pénètre peu à peu d'un recueillement involontaire et, par sa simplicité même, l'image se grave inoubliable dans votre souvenir.

Deux autres *Clair de lune*, presque de valeur semblable, font partie des collections de M. A. Von Carstanyen, à Berlin, et du duc de Bedford, à Londres, et dans cette dernière collection un *Effet d'hiver*, — dont le Musée de Dulwich College possède une variante un peu inférieure, — nous fournit une nouvelle preuve de la souplesse du talent de Cuyp. Le groupe assez nombreux de patineurs et le traîneau placés de chaque côté de cette composition y forment deux masses sombres entre lesquelles, dans cette transparence de l'air qui est propre aux journées de grand froid, on découvre une vaste étendue de pays. Mais si excellent que soit ce tableau, le comte de Yarborough en possède un du même genre plus important et encore supérieur.

Nous voulons parler de la belle peinture qui, exposée par lui à la *Winter-Exhibition* de 1890, y causa une si vive admiration : Un grand espace d'eau glacée, bordé par des arbres dépouillés, et vers la droite une construction en ruines assez élevée, se détachant sur un horizon bas, noyé dans la brume d'une après-midi d'hiver qui touche à sa fin. Déjà, en effet, les nuages dispersés dans le ciel se colorent sur leurs



VACHES AU PATURAGE, PAR ALBERT CUYP.

(Collection de M. le baron Bartholdi.)

bords de reflets dorés. Sur la glace une foule de promeneurs, de gens en traîneaux et de patineurs se croisent dans tous les sens, tandis que d'autres s'empressent autour d'une tente pour s'y rafraîchir. La douceur de l'atmosphère attiédie par le soleil et la limpide sérénité d'un grand ciel lumineux sont ici rendues avec un charme exquis et le succès de ce tableau fut tel que son heureux possesseur dut résister aux offres pressantes dont il fut assailli à cette occasion. Mais il était résolu à conserver son chef-d'œuvre ; à un admirateur qui lui en avait proposé 40 000 livres (un million !) il répondit qu'il donnerait lui-même volontiers pareille somme pour acquérir un pendant de qualité égale.

C'est le long de la Meuse, aux environs de sa ville natale, que Cuyp,

nous l'avons dit, a le plus souvent cherché ses inspirations, et il est bien rare qu'on ne retrouve pas dans ses paysages le clocher de cette ville à l'horizon. Il n'était pas le premier, du reste, qui se fût avisé de la beauté pittoresque de cette situation, de l'attrait de ces eaux qui de toutes parts entourent la charmante cité, et de cette riante végétation qui lui fait une verte ceinture. Avant lui, plus d'un, parmi ses prédécesseurs, s'était déjà plu à représenter la silhouette capricieuse de ces moulins posés au bord du fleuve, de ces maisons pressées et comme tassées les unes contre les autres, dans les attitudes incohérentes que leur donne un sol peu consistant, avec la haute tour de la Groote-Kerk qui domine de loin toute la contrée. Mais tandis que Simon de Vlieger, Salomon Van Ruysdael et surtout Van Goyen, qui a si souvent reproduit ces divers aspects de la vieille « *Dort* », la peignent constamment sous un ciel gris, avec des eaux limoneuses, des barques brunes, dans l'austérité voulue d'une harmonie presque monochrome, Cuyp, au contraire, ne craint pas d'animer ses tableaux par une tonalité plus gaie, des lumières plus vives et des contrastes plus marqués. La National-Gallery et le Ryksmuseum possèdent de bons spécimens de ces *Vues de Dordrecht* dont la collection de M. Holford nous offre le meilleur exemplaire. La destinée de cette dernière peinture est d'ailleurs assez singulière. Le panneau oblong sur lequel elle avait été exécutée ayant été scié, probablement par quelque marchand peu scrupuleux qui trouvait ainsi le moyen de faire deux tableaux d'un seul, les deux fragments furent retrouvés après un assez long intervalle, l'un en Angleterre, l'autre en Allemagne; réunis avec soin, ils font aujourd'hui l'ornement de la galerie de Dorchester-House. Dans cette *Vue* prise de la Meuse, la ville s'étale en pleine lumière, sous les chaudes colorations du soleil déjà abaissé vers l'horizon. Des barques aux voiles goudronnées et des vaisseaux de guerre amarrés aux rives du fleuve se reflètent dans ses eaux resplendissantes. Quelques reflets dorés brillent çà et là et ressortent d'autant plus qu'ils sont très discrètement répartis et que le ciel d'un bleu effacé en rehausse encore l'éclat. La couleur est à la fois forte et délicate, l'exécution pleine de largeur, de franchise et de sûreté. C'est avec une poésie exquise que Cuyp a su exprimer le charme touchant d'une belle journée qui va finir. En face de cette image radieuse et comme imprégnée de lumière, on éprouve le sentiment de bien-être et d'apaisement qu'évoque en nous la nature elle-même dans ces heures privilégiées où ses beautés éveillent au plus profond de notre être je ne sais quelles résonances morales d'une

douceur singulière. Sans aucune des fautes de goût que nous avons eu quelquefois l'occasion de lui reprocher, l'artiste a mis ici ses meilleures qualités et tiré de cette modeste donnée un chef-d'œuvre qui suffirait à sa gloire.

Dans ces tableaux, œuvre de la pleine maturité du maître, il y a comme le rayonnement et l'écho d'une vie heureuse. Avec les années, Cuyp avait vu croître son aisance et la considération dont il était entouré. Des documents assez nombreux nous prouvent que les témoignages de l'estime publique ne lui avaient pas manqué. Ses habitudes religieuses elles-mêmes étaient faites pour les lui assurer dans cette ville un peu austère. Si l'ardeur des controverses et des passions politiques qui avaient agité Dordrecht pendant le Synode de 1618 s'était un peu calmée, la piété du moins y était restée vive et Cuyp était affilié à la plupart des sociétés d'édification ou de charité qui s'y étaient fondées. L'année même où naissait sa fille Arendina, le 18 décembre 1659, il avait été élu pour deux ans membre du Conseil de l'Église des Augustins. En 1667, on le comptait parmi les anciens de la communauté réformée; en 1675 et 1676 il était nommé régent de la maison des Pestiférés et cité également à cette date, avec des bourgmestres et des habitants notables, comme un des dignitaires de la confrérie du Saint-Esprit à la Groote-Kerk. Mais ce ne furent pas seulement des charges religieuses qu'il eut à remplir. Nous retrouvons, en effet, son nom sur une liste présentée au prince Guillaume d'Orange, le futur roi d'Angleterre, et remise par lui aux doyens des diverses corporations pour qu'ils eussent à faire un choix de quarante noms sur les cent qui leur étaient ainsi proposés. Enfin, de 1680 à 1682, Cuyp était promu à l'une des plus hautes dignités de la contrée; le Stadhouder le nommait membre de la Cour et du tribunal de la Hollande méridionale, tribunal pourvu d'attributions spéciales et dont les huit membres choisis pour la ville de Dordrecht étaient recrutés parmi la noblesse et la haute bourgeoisie de cette ville.

Cuyp était donc parvenu à une grande situation et ses concitoyens appréciaient à leur valeur le talent et les qualités morales d'un homme qui faisait honneur à sa ville natale et qui n'avait pas cessé un instant de lui appartenir. Houbraken, après avoir rendu hommage à sa vie exemplaire et à l'esprit d'ordre dont il était animé, rapporte qu'il n'avait chez lui aucun dessin, aucune esquisse d'autres artistes. « Il ne consultait que la nature, ajoute-t-il, et ce n'était pas son habitude de dépenser ainsi son argent; il avait coutume de dire que

les mites ne peuvent ronger les pièces de monnaie. » Il passait tous ses étés dans une campagne voisine de Dordrecht, à Dordwyck, dont il était seigneur, sans que cependant il y possédât un grand domaine. Là, au cœur de ce beau pays qu'il aimait, il était bien posé pour se livrer à ses chères études. Dans un tableau de la galerie du duc de Bedford, dont on voyait une répétition à la collection Secrétan, il s'est peint lui-même occupé à dessiner non loin d'un village, dans une campagne riante, traversée par un cours d'eau et agréablement entrecoupée de prairies, de champs et de bois. A droite, au premier plan, un domestique tient par la bride deux beaux chevaux qui ont amené son maître et lui dans ce joli coin. L'artiste, on le voit, était devenu un personnage et ce n'est pas en pareil équipage que nous sommes habitués à rencontrer les paysagistes de ce temps-là, des maîtres tels que Van der Neer, Ruysdael, Hobbema et d'autres encore restés méconnus et besogneux pendant leur vie, voués sur leurs vieux jours à la misère ou à l'hôpital. Cuyp ne connut jamais ces difficultés. Sur ses dernières années, les informations nous font défaut; nous savons seulement qu'après avoir perdu sa femme au mois de novembre 1689, et marié un an plus tard, le 19 novembre 1690, sa fille avec un veuf nommé Pierre Oudewater, il mourait lui-même le 10 ou le 11 novembre 1691. Dans l'acte de son enterrement il était ainsi qualifié : « Monsieur Albert Kuyp, ancien membre élu de la Cour et du Haut Tribunal de Sud-Hollande, enterré dans l'église des Augustins. »

La maison que Cuyp habitait alors et qui jusqu'à nos jours a conservé à peu près son caractère, appartenait à son gendre, chez lequel il s'était retiré après la mort de sa femme. Elle était connue sous le nom de *Brasserie des Lys*, à cause des fleurs sculptées dans un écusson qu'on y voit encore au-dessus de la porte, et c'est probablement cette particularité qui avait fait croire que Cuyp avait été brasseur. Une peinture exécutée par lui, sans doute quand il demeurait encore dans la Wynstraat, et qui est entrée récemment au Ryksmuseum, nous offre un témoignage significatif de la bienveillance que le maître apportait dans ses rapports avec ses concitoyens. C'est une enseigne de marchand de vin, largement brossée par lui sur les deux faces d'une plaque de cuivre, et destinée apparemment à son fournisseur attitré ou à l'un de ses voisins. Nous y voyons d'un côté la maison de ce négociant, sur le bord d'un quai où des bateaux ont amené des tonneaux qu'on décharge, et de l'autre le cellier même dans lequel le marchand, ayant tiré un verre de vin blanc, le montre à un jeune seigneur très élégamment vêtu qui l'examine attentivement à la

lumière. Le moelleux de la touche et la vapeur dorée dans laquelle sont noyées les maisons qui servent de fond à ces deux scènes justifient de tout point ici l'attribution à notre peintre d'une œuvre qui, si elle n'ajoute rien à la renommée de l'artiste, nous révèle d'une manière imprévue la bonhomie et la simplicité de ses allures.

A part le tableau de lord Ashburton où nous pensons qu'il faut reconnaître son image, et celui du duc de Bedford où il s'est représenté dessinant dans la campagne, on ne possède pas de portrait authentique de Cuyp. Celui qui, à la galerie de Dresde, passe pour être le sien, ne nous paraît même pas devoir lui être attribué, et quant à la tradition qu'il se serait représenté lui-même dans la curieuse peinture du Musée Boymans, sous le nom de *Mangeur de moules*, nous ne la croyons pas plus fondée. Nous donnons ci-contre les types les plus habituels de la signature de Cuyp, empruntés tous deux à des tableaux du Musée de Berlin ; l'un, un *Paysage de printemps*, est une œuvre de sa jeunesse ; l'autre, une *Vue de dunes*, est de sa maturité ; les deux initiales A. C. se trouvent sur plusieurs études peintes par le maître.

Il existe un assez grand nombre de dessins de Cuyp : ce sont, en général, des études faites d'après nature à la pierre noire ou à la plume et rehaussées de lavis à l'encre de Chine, parfois même de légères touches à l'aquarelle. Les principaux sont : au British Museum : des vaches au bord de l'eau, l'esquisse de la *Marine* du Louvre, une très belle étude de plantes et de roseaux, des barques et une *Vue de Dordrecht ;* au Musée Teyler : une plaine avec Dordrecht à l'horizon, un bac avec des barques et des bateaux à voiles et une superbe *Vue de Gorcum ;* au Cabinet de Berlin : un canal avec des rives très basses, des barques et des personnages et deux portraits ovales, en pendants, exécutés avec soin à la plume sur parchemin ; au Louvre enfin : des études de vaches et de moutons à la plume et rehaussées de lavis. Dans ceux de ces dessins qui sont faits d'après des animaux, Cuyp montre une aisance et une largeur remarquables ; mais les informations qu'il demande à la nature ne sont jamais poussées très avant. Elles restent toujours un peu superficielles et sommaires et ne manifestent qu'une connaissance médiocre de l'anatomie des bêtes

représentées. C'est dans cette insuffisance de dessin qu'il faut probablement chercher l'explication du nombre si restreint des planches gravées par Cuyp. Ses eaux-fortes, au nombre de huit, des vaches accroupies ou vues de profil, sont indiquées d'un trait un peu gros; elles ne sont exemptes ni de manière ni de monotonie. L'artiste ne s'accommode guère d'un instrument aussi maigre que la pointe; il est plus à son aise quand il tient un pinceau et qu'il peut noyer dans une lumière éclatante un modelé qu'il serait impuissant à préciser.

Cuyp a-t-il eu des élèves? Outre Barent Van Kalraet cité par Houbraken, on a cru quelque temps que Govert Camphuysen avait eu ses leçons; mais les deux artistes, nés à trois ou quatre ans de distance, étaient à peu près du même âge et ont vécu séparés l'un de l'autre. Quant à Art Van der Neer, qui autrefois passait également pour son disciple, les découvertes faites par M. Bredius dans les archives nous ont appris qu'il était de dix-sept ans plus âgé que son prétendu maître. On serait tenté de croire, du moins, qu'ils se sont connus. La belle peinture de la National Gallery, le *Soir* (nº 152 du Catal.), si remarquable par l'ampleur de l'exécution et la puissance du coloris, porte, en même temps que le monogramme habituel de Van der Neer, la signature de Cuyp inscrite sur le seau de la femme qui va traire ses vaches. Cette collaboration, au surplus, ne se serait pas bornée à ce seul tableau et dans un autre, presque de même valeur, exposé à Manchester par M. Francis Edward, les signatures des deux artistes se trouvent également réunies. En l'absence de tout document relatif aux relations qui auraient pu exister entre eux, la question ne laisse pas d'être assez délicate et la différence de leurs âges respectifs n'est pas de nature à l'éclaircir. Si les personnages de ces tableaux de Van der Neer sont, en effet, de la main de Cuyp, peut-être faudrait-il ne voir dans ce rapprochement que le résultat du caprice d'un ancien possesseur qui aurait demandé au peintre d'*étoffer* ces paysages, pensant ainsi leur donner plus de prix [1].

Les œuvres de Cuyp sont assez nombreuses et le total de celles que Smith a mentionnées dans son *Catalogue raisonné* s'élève à 281 [2],

1. C'est ainsi, par exemple, que dans l'admirable composition de Claude Lorrain *Acis et Galathée*, qui fait l'ornement de la galerie de Dresde, les figures ont été repeintes par Bon Boulogne, sur l'ordre exprès du comte de Nocé, à qui ce tableau avait appartenu.

2. Près d'un siècle après Cuyp, un de ses compatriotes, Jacob Van Stry (1756-1815) a imité sa manière avec assez de succès pour prêter à des confusions qu'il semble d'ailleurs avoir voulu encourager lui-même, puisqu'il a parfois mis la signature de Cuyp sur ses propres tableaux.



LA LAITIÈRE

(Musée de l'Ermitage à St Pétersbourg)

Gazette des Beaux-Arts

Imp. A. Clément Paris

Malgré la considération qu'avaient pour lui ses contemporains, ses tableaux cependant ne lui étaient pas payés bien cher de son vivant, sauf peut-être ses portraits exécutés sur commande et destinés aux riches amateurs de la contrée. Jusque vers 1750 leur prix demeura fort peu élevé; mais à partir de cette époque, ainsi que nous l'apprend Gerard Hoët, il commença à hausser peu à peu. Une collection formée



VUE DE DORDRECHT, PAR ALBERT CUYP.

(Ryksmuseum d'Amsterdam.)

par M. Van der Linden Van Slingelandt, à Dordrecht même, et vendue dans cette ville en 1735, ne renfermait pas moins de trente-huit ouvrages de Cuyp, et parmi eux quelques-unes de ses productions capitales. L'une d'elles atteignit le prix, considéré alors comme très élevé, de 2,650 florins ; l'ensemble cependant ne monta qu'à la somme de 23,414 florins. C'est de cette collection, appelée par Burger le « Nid des Cuyp », que proviennent le *Départ pour la promenade* et la *Promenade* (n°s 2,342 et 2,343) du Louvre. Un grand nombre des toiles ainsi vendues devait passer en Angleterre. De bonne heure, en effet, nos voisins manifestèrent une vive prédilection pour

le maître et les tableaux du *Claude hollandais* sont allés rejoindre dans leurs collections les œuvres de notre Claude que depuis longtemps ils avaient accaparées. Près des trois quarts des peintures de Cuyp se trouvent aujourd'hui de l'autre côté du détroit, et la vogue dont elles y jouissent a pour une large part contribué à enchérir graduellement leur prix. Nous avons dit celui que le comte de Yarborough avait récemment refusé de son *Effet d'hiver;* peu de temps auparavant, un riche amateur de Dublin, M. Guiness, aujourd'hui lord Iveagh, avait acquis du marquis de Lansdowne deux portraits de Rembrandt et un tableau de Cuyp pour le chiffre respectable de 1,250,000 francs. Tel paysage de Cuyp payé 555 florins à la vente Van der Linden, montait successivement, douze ans après, à 2,900 florins; puis, au bout de huit ans, à 370 guinées (environ 10,000 francs); il atteignait en 1828 près de 34,000 francs, et le chiffre de 50,000 francs auquel il était estimé en 1857 par Burger, qui cite cet exemple, serait certainement aujourd'hui plus que triplé dans une vente publique. C'est donc dans les galeries de l'Angleterre que l'on peut surtout apprécier Cuyp à sa valeur, notamment chez sir Richard Wallace, chez lord Ellesmerel chez lord Carlisle, chez le duc de Bedford, chez lady Ashburnham, chez lord Northbroock, chez M. Holford, etc. La collection de la reine, à Buckingham-Palace, ne contient pas moins d'une dizaine de ses tableaux, et la National Gallery en possède huit; mais la plus nombreuse réunion de ses œuvres se trouve à Dulwich College où quatorze ouvrages authentiques sont exposés sous son nom. Sur le continent, dans sa patrie, les Musées d'Amsterdam et de La Haye et MM. Six et le baron de Steengracht, dans ces deux villes, possèdent des tableaux de Cuyp et nous avons dit l'intérêt qu'offre le Musée de Rotterdam pour étudier le développement de son talent et la diversité de ses aptitudes. Mue par un sentiment de piété patriotique, la ville de Dordrecht a voulu que le nom d'une famille qui l'avait tant illustrée fût représenté dans le Musée assez nouvellement fondé dont elle s'efforce d'accroître chaque année les richesses; elle a pu en ces derniers temps acquérir deux intéressants tableaux d'Albert Cuyp et de Benjamin, son oncle. Nous avons mentionné la *Plage de Scheveningue* de ce dernier au Musée de Bruxelles; les *Deux cavaliers* d'Albert tiennent dignement leur place dans celui d'Anvers. En Allemagne, à part le Musée de Berlin qui en possède cinq, nous ne trouvons qu'un petit nombre d'œuvres de notre artiste; il manque complètement dans la collection de Vienne, mais dans celle de Budapest, ses *Vaches à l'abreuvoir* sont un de ses bons ouvrages. La galerie de



VACHES AU BORD DE L'EAU, PRÈS DE DORDRECHT.

(Fac-similé d'un dessin d'Albert Cuyp. — Musée Teyler, à Harlem.)

l'Ermitage ne compte pas moins de sept tableaux de Cuyp et, parmi eux, quelques-unes de ses productions les plus remarquables que nous avons signalées au courant de cette étude. Avec les cinq qu'il possède du maître, le Louvre n'est pas moins bien partagé et les collections de MM. de Rothschild, celle de M. le baron Alphonse, en particulier, et celles de MM. Kann renferment aussi plusieurs de ses œuvres choisies. Les *Cavaliers devant la porte d'une hôtellerie*, acquis par M. Rodolphe Kann à la vente du duc de Marlborough, à Blenheim, méritent même d'être tirés hors de pair à cause de la magnifique conservation et de la tonalité exquise de cette charmante peinture.

Quand on compare Cuyp aux grands artistes de la Hollande, on sent toute la justesse du jugement que Fromentin a porté sur lui. Son originalité est incontestable et, après s'être formé, seul, dans son coin, sans se mêler jamais au grand mouvement dont Harlem et Amsterdam étaient devenues les centres principaux, il est resté lui-même. Peut-être pourrait-on hésiter sur le rang qu'il convient de lui assigner dans l'école. Si « dans ce juste classement où Rembrandt trône à l'écart et où Ruysdael est le premier », on ne saurait disputer leur place à ces deux maîtres, il ne nous paraît pas qu'il y ait grand intérêt à poursuivre plus loin cette sorte de concours, sous peine d'éveiller des contestations aussi inévitables que stériles. Il suffit, comme l'a dit Fromentin, que Cuyp « vienne à un très haut rang ». Après Rembrandt, en tout cas, il aura été, parmi ses compatriotes, le peintre le plus universel, celui qui a pu aborder avec un succès presque pareil les genres les plus différents. Nous croyons superflu d'insister sur la supériorité éclatante du génie de Rembrandt, mais le talent des deux artistes ne présente pas des contrastes moins saisissants que leur destinée. Bien que tous deux se soient préoccupés du clair-obscur et qu'ils aient emprunté leurs enseignements à l'étude de la nature elle-même, l'opposition entre leur manière est tout à fait tranchée. Nous voyons en effet Rembrandt restreindre de plus en plus le champ de la lumière et rehausser son éclat par les ombres transparentes entre lesquelles il l'enserre ; Cuyp, au contraire, répand à profusion cette lumière dans ses toiles et les en inonde. Chez tous deux cependant une part reste faite au mystère ; mais tandis que l'un efface dans l'obscurité tous les détails qu'il juge secondaires, l'autre les noie dans la vivacité même des rayons dorés dont il les enveloppe et les pénètre.

ÉMILE MICHEL.

L'ART DÉCORATIF

DANS LE VIEUX PARIS

(NEUVIÈME ARTICLE [1].)

VI.

LE MARAIS (*Fin*).



AUT-IL rappeler que dans l'hôtel construit par l'architecte Cottard pour Amelot de Biseuil et longtemps habité par le résident de Hollande, revit tout entier le style du XVIIe siècle? On a signalé souvent comme d'excellents motifs de sculpture décorative dus à Thomas Regnauldin, le portail qui s'ouvre sur la rue Vieille-du-Temple (n° 47), avec ses deux vantaux, dont se détachent des masques de Méduse, des groupes d'enfants tenant un cartouche, des médaillons à figures et la voussure de pierre dans laquelle sont disposées les figures de la Paix et de la Guerre. Sur le revers de ce portail, est un grand bas-relief représentant Remus et Romulus retrouvés par Faustus. La façade de la première cour offre un fronton supporté par quatre consoles à têtes d'enfants, et celle de la cour postérieure à laquelle on parvient par un passage voûté, présente un fronton soutenu par des colonnes, des impostes de fenêtres et des lucarnes décorées de mascarons et de draperies [2]. De grands cadrans solaires, inventés par le père

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. IV, p. 183, 394 et 467; t. V, p. 134, 267; t. VI, p. 135, 252 et 404.

2. V. Mariette, *Architecture;* Blondel, *Architecture;* Daly, *Motifs intérieurs*, t. I, Louis XIII, pl. 25; Thiéry, *Guide de l'étranger et de l'amateur*, t. Ier.

Truchet, sont tracés sur les murs de la cour d'entrée. Bien que conservée dans ses parties principales, la décoration intérieure a subi des remaniements et des suppressions qui ne permettent plus d'y retrouver les magnificences qu'Amelot de Biseuil y avait entassées. L'hôtel appartient actuellement à des possesseurs éclairés qui s'attachent à respecter ce que leurs devanciers leur ont laissé. Les fragments les plus intéressants ont été réunis dans un grand salon orné de quatre portes à panneaux encadrés dans lesquels Van Boucle a peint des vases de fleurs sur fond doré, entourés d'arabesques, d'oiseaux et d'insectes; sur les chambranles sont des bas-reliefs en bois sculpté dus primitivement à Sarrazin et dont Thiéry attribue la réfection à Guibert. D'autres panneaux longitudinaux rappellent par leurs sujets les ornements du cabinet d'Anne d'Autriche transportés au palais du Luxembourg. Une troisième série de panneaux représente des animaux au milieu d'arabesques peints dans le goût du XVIIIe siècle. Au plafond s'étale un grand tableau de Vien : le *Triomphe de Flore et de Zéphir*, qui tient la place d'un plafond primitif à voussures qui a été détruit par un incendie. Auprès est une salle oblongue dont les parois sont revêtues d'une suite de bas-reliefs allégoriques et de trophées dus à Regnauldin, avec un grand plafond autour duquel courent des groupes d'enfants au milieu de fleurs, que l'on peut attribuer à Michel Dorigny. Nous signalerons encore des consoles et des mascarons à guirlandes sculptés par Regnauldin dans l'un des escaliers. Le reste de l'hôtel, longtemps négligé, a gardé çà et là des traces de sa décoration originale. La grande galerie entre autres a perdu les neuf tableaux de l'Histoire de Psyché peints par J.-B. Corneille, mais on y découvre encore les vestiges des camaïeux et des arabesques peints en bleu sur fond blanc que Catelle [1], peintre d'ornement, y avait exécutés et qui ont été retrouvés derrière d'anciens rayons de menuiserie.

A la rencontre de la rue Vieille-du-Temple et de la rue des Francs-Bourgeois se dresse la tourelle d'angle de l'hôtel Hérouet, pittoresque construction de la fin du XVe siècle, dont M. Sellier a rappelé les vicissitudes historiques [2]. L'hôtel Lepelletier de Saint-Fargeau (n° 26), tombé maintenant dans les mains de l'industrie, offre une grande

1. G. Brice, *Description de Paris*, attribue probablement par erreur, les camaïeux à un peintre nommé Duhamel qui aurait travaillé à Fontainebleau dans l'appartement des Reines-Mères, dont on ne trouve nulle part la trace.

2. *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris de* 1886, p. 130; Daly, *Revue générale d'architecture*, 1875.



PORTAIL DE L'HÔTEL D'AMELOT DE BISEUIL.

(Rue Vieille-du-Temple. — XVIIe siècle.)

cour à rez-de-chaussée surbaissé de style Henri IV, au-dessus duquel s'élèvent des fenêtres à frises et à mascarons reliés par des arabesques et une double lucarne à fronton cintré dans lequel deux génies couchés accostent des lettres entrelacées [1]. La manufacture de bronzes de M. Ringo occupe l'ancien hôtel d'Épernon. Les murailles seules en ont été conservées et on ne retrouve plus à l'intérieur que quelques boiseries peu importantes et des dessus de porte peints dans le style d'Oudry. On doit s'arrêter quelques instants devant la grande porte du nº 110, qui est un beau spécimen de la sculpture décorative à l'époque de Louis XV. Ses deux vantaux forment une voussure à deux écoinçons avec encadrements contournés, dans lesquels sont placées les figures de Mars et de Minerve; au-dessous est une tête de guerrier; autour des panneaux sont des baguettes gracieusement infléchies qu'accompagnent un heurtoir et des plaques de fer du même temps.

L'hôtel qu'habitait, sous le règne de Louis XVI, le trésorier-payeur général des dépenses de la guerre, Maigret de Serilly (nº 106), avait reçu une décoration attribuée à l'architecte Ledoux et dont les détails avaient été confiés aux artistes les plus habiles de l'époque. La cour est entourée de constructions en briques encadrées de bossages en pierre datant des premières années de XVIIe siècle; dans cette cour aboutit un large escalier à rampe en fer forgé de l'époque de Louis XIV. Le rez-de-chaussée, occupé actuellement par M. Dasson, bronzier, avait conservé jusqu'en 1867 un délicieux boudoir qui a été restitué dans les salles du South-Kensington Museum à Londres, comme l'un des spécimens les plus complets de l'art décoratif français. Cette petite pièce est entourée de panneaux à arabesques peints par Rousseau de la Rottière, l'un des meilleurs ornemanistes de la seconde moitié du XVIIIe siècle, qui, avec l'aide de son frère, Antoine Rousseau, sculpteur, avait été chargé des principaux motifs de l'ornementation des petits appartements de Marie-Antoinette à Versailles. M. Gillet, petit-fils de Rousseau de la Rottière, possède un recueil de dessins de son aïeul dans lequel se trouve l'esquisse du boudoir de Mme de Serilly. Les arabesques des panneaux entourant des médaillons et des attributs à chimères, sont complétés par un plafond dans lequel Lagrenée le jeune a représenté *Jupiter et l'Olympe;* d'autres divinités sont inscrites dans les compartiments de la voussure. La merveille de cette pièce est une cheminée de marbre blanc dont les deux figures de vieillards,

1. Calliat et Lance, *Encyclopédie d'Architecture,* t. IV.

terminées en gaines et reliées par une guirlande à rosace de cuivre ciselé, sont sculptées avec une vitalité trop mouvementée pour être attribuées à une autre main qu'à celle de Clodion [1].

Plusieurs appartements du premier étage étaient revêtus de boiseries de style Louis XV, qui sont aujourd'hui en partie démontées. A la suite se trouve un grand salon carré dont les lambris sculptés et dorés ont dû leur conservation aux rayons de sapin qui les rendaient invisibles. Quatre portes en bois sculpté donnent accès dans cette pièce. Elles sont surmontées d'un bandeau à rosaces dorées et de consoles à feuilles d'acanthe, sur la corniche desquelles s'appuient quatre bas-reliefs de bois sculpté et doré représentant les *Attributs des arts et des sciences*. Des glaces à encadrements de feuillages sculptés occupent le milieu de chacun des côtés. Sur la paroi opposée aux deux fenêtres et de chaque côté de la glace centrale, s'étendent deux panneaux disposés en trophées soutenus par des rubans à glands, s'écartant pour former une console où s'appuient deux ouvertures de cartel destinées à la pendule et au baromètre. Des branchages de bois doré complètent ces deux motifs délicieux ciselés comme des œuvres de bronze, dans le style des planches de l'ornemaniste Forty.

A l'extrémité de la rue Barbette (nº 2) se trouve un grand hôtel de style Louis XIV, construit sur l'emplacement de l'ancien hôtel Barbette, qui, après avoir appartenu au maréchal d'Estrées, avait été acquis par le Président Corberon. Un perron, situé dans le fond d'une vaste cour, donne accès dans un vestibule où débouche un escalier à rampe en fer de l'époque de Louis XV. Dans les angles sont des trophées en forme de trompes d'une belle disposition. Il existe encore dans l'intérieur trois pièces décorées de boiseries sculptées et de dessus de portes peints. Nous présumons que ce n'est là qu'une partie de la décoration primitive et qu'il fallait y joindre les importantes boiseries de deux grands salons (Louis XV), que M. le comte de Greffulhe a fait transporter dans son hôtel. Ces panneaux ont été acquis comme provenant de l'hôtel de Biré, trésorier-payeur de la guerre, que Thiery cite comme étant situé à l'extrémité gauche de la rue Barbette, emplacement qui semble répondre à celui de l'hôtel de Corberon.

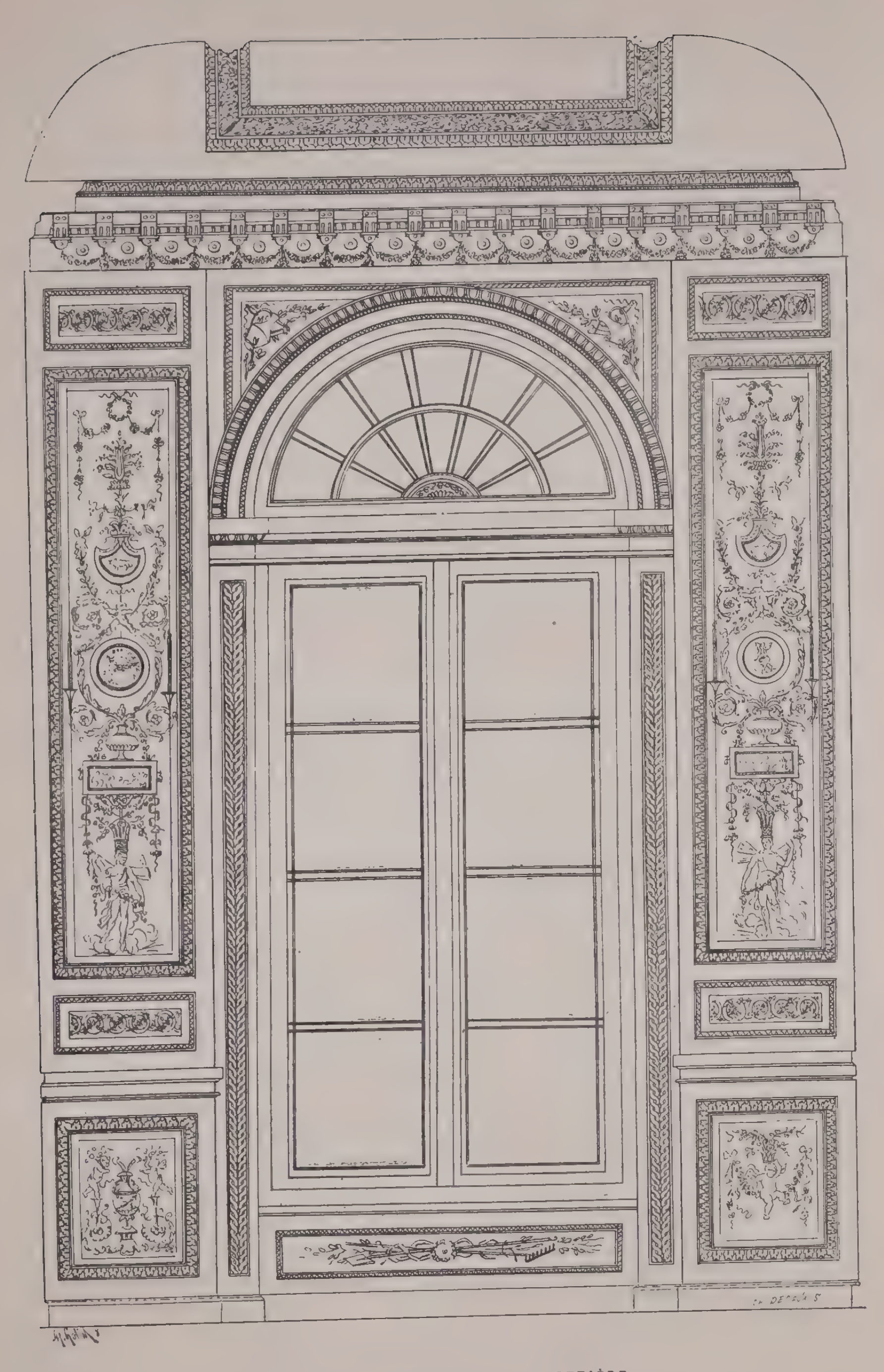
Un chapitre, peu connu de l'histoire artistique sous le règne révolutionnaire, se rattache à l'hôtel Corberon. Pendant ces temps troublés,

1. V. C. Daly, *Motifs intérieurs*, t. II, l. XVI, pl. 9 et 10 (corniche et cheminée).

il avait été occupé par un collectionneur courageux qui avait réussi à recueillir une partie des plus importants tableaux des églises de Paris, que le gouvernement mettait journellement en vente au dépôt de l'hôtel de Nesle, accomplissant pour la peinture ce qu'Alexandre Lenoir faisait pour les monuments de la sculpture. Cet amateur intrépide — nous pensons que c'était le peintre expert Lebrun, auquel ses fonctions de membre de la Commission des Arts donnaient des facilités toutes particulières — mit à son tour cette collection en vente à l'hôtel Corberon, dans l'année 1810, en annonçant que la vente en détail n'aurait lieu que s'il n'y avait pas acquéreur pour la totalité. Le catalogue imprimé à cette occasion [1] comprend 162 peintures, parmi lesquelles on retrouve les deux ex-voto de De Troy et de Largillière qui sont à Saint-Étienne du Mont; une partie des toiles de Van Loo faites pour les Petits-Pères; les scènes de la vie de saint Vincent de Paul pour Saint-Lazare; un certain nombre des *Mais* de Notre-Dame, etc. La grande Aumônerie impériale comprit que ces tableaux, sauvés presque miraculeusement, ne devaient pas être dispersés à nouveau; elle acquit la collection et renvoya les toiles dans les églises pour lesquelles elles avaient été peintes ou dans les paroisses qui les remplaçaient. Toutefois le cardinal Fesch était trop friand de peinture pour ne pas se faire une part et il en garda pour lui quelques-unes qui n'étaient pas les plus mauvaises.

La rue Charlot a absorbé l'ancienne rue d'Orléans où était située, au n° 12, la maison de M. de Tourolle. Thiéry, dans son *Guide de l'amateur*, a donné la description d'un grand salon d'ordre ionique à renfoncement central et décoré sur les dessins de l'architecte Boullée, qui se voyait dans cet hôtel. Il était revêtu d'une boiserie sculptée à feuilles de chêne d'un faire vigoureux, et à médaillons entourés de guirlandes retombantes, au-dessus de laquelle régnait un vaste plafond où Deshays avait représenté le *Triomphe de Vénus*. Sur les portes étaient des médaillons peints également par Deshays qui figuraient les *Quatre Saisons*, et qui sont aujourd'hui effacés. Cette décoration fut acquise, il y a environ vingt-cinq ans, par M. Mombro; lors de la vente qu'il fit en cessant son commerce, elle fut achetée pour le Musée municipal, alors en préparation. Après les événements de 1871, elle fut remise en vente et divisée. M. Ménier se rendit acquéreur du plafond qu'il plaça dans son hôtel du parc Monceau, tandis que Mme la

1. M. le baron Pichon possède un exemplaire de ce catalogue qu'il a bien voulu mettre à notre disposition.



DESSIN DE ROUSSEAU DE LA ROTTIÈRE.

POUR UN BOUDOIR DE L'HÔTEL DE SERILLY (ÉPOQUE LOUIS XVI).

(South Kensington, à Londres.)

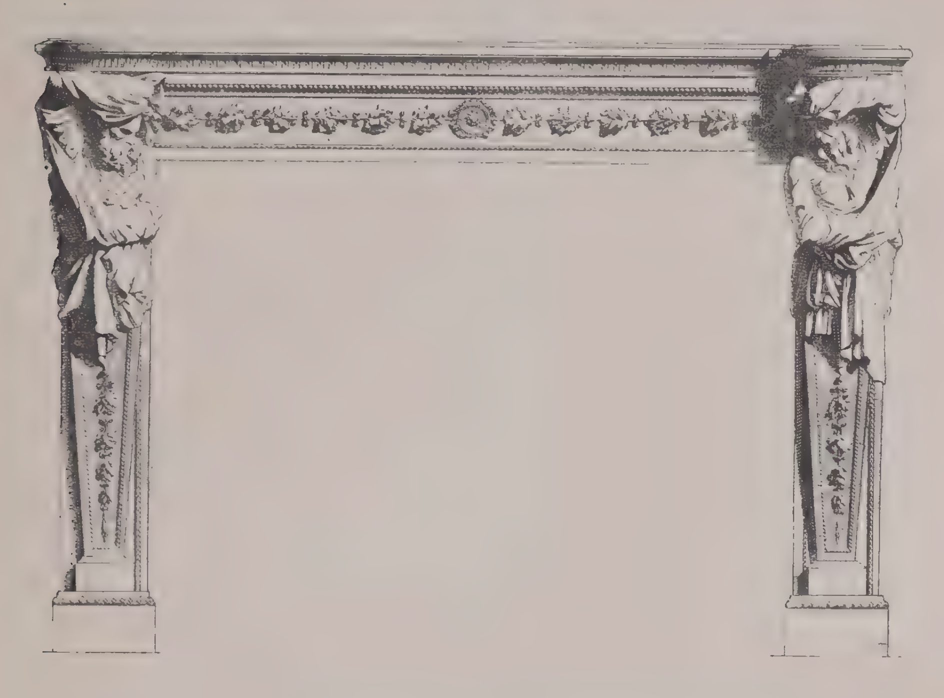
baronne Nathaniel de Rothschild devenait propriétaire des boiseries dont elle ornait la salle à manger de son hôtel du faubourg Saint-Honoré. Elle faisait en même temps remonter dans un de ses salons la cheminée monumentale de marbre blanc à feuilles de chêne en cuivre admirablement ciselé qui les accompagnait. Avant de vendre cet ensemble à M. Mombro, le propriétaire avait cédé à M. le duc de Trévise deux consoles de cuivre ciselé, et à M. le baron Adolphe de Rothschild une seconde cheminée ornée de bronzes, qui se trouvaient dans l'hôtel de Tourolle.

Située en regard, l'église Saint-Jean et Saint-François, édifice du XVII[e] siècle, sans caractère artistique, n'offre au curieux que deux morceaux de sculpture : un *Saint François agenouillé* par Germain Pilon, provenant de la Salle des antiques au Louvre et commandé probablement, à l'origine, pour la chapelle funéraire des Valois à Saint-Denis, et un *Saint Denis* également agenouillé, par Jacques Sarrazin, qui avait été offert à l'abbaye de Montmartre. Une vasque de marbre blanc à godrons, datant du XVIII[e] siècle, y sert de fonts baptismaux.

La longue rue du Temple, envahie chaque jour par l'industrie, n'a conservé qu'un nombre bien restreint des hôtels qui la bordaient autrefois. Le plus remarquable (n° 71) par la grandeur de ses proportions est l'ancien hôtel du duc de Beauvilliers-Saint-Aignan. Un majestueux portail introduit dans une cour entourée de longs pilastres corinthiens dessinés par l'architecte Le Muet. Toutes les dispositions intérieures en ont été bouleversées pour y établir des logements particuliers. Plus loin s'élevait l'hôtel de Vic qui a été remplacé, il y a quelques années, par des maisons de rapport. On y voyait une belle porte à vantaux sculptés surmontée d'une voussure en pierre dont le tympan montrait les figures assises de la Paix et de la Guerre accostant un cartouche. Ce curieux spécimen de l'art du XVIII[e] siècle, pour la préservation duquel la Société des monuments parisiens a fait des efforts infructueux, a été sauvé de la démolition, par M. le comte Pillet-Will, qui l'a fait remonter dans son hôtel du faubourg Saint-Honoré. On trouvait çà et là, dans les appartements intérieurs, des fragments incomplets de boiserie d'une fine exécution qui ont disparu avec les matériaux de la maison. On distingue, au n° 77, deux consoles à volutes ornées de guirlandes qui faisaient autrefois partie du fronton d'un portail supprimé. Au n° 79, est l'ancien hôtel Montholon précédé d'un portail monumental, dont le corps de logis principal est surmonté d'un fronton à figures couchées

et à mascarons dans le style du XVIIe siècle. Vis-à-vis, le n° 114 a conservé une porte à deux vantaux sculptés, contemporaine de Louis XIV.

Il ne reste plus de traces de la vaste et curieuse maison du Temple fondée au commencement du XIIIe siècle et qui a donné son nom à la rue que nous suivons. En dehors des souvenirs historiques qu'il réveillait, le donjon se recommandait par l'originalité de sa construc-



CHEMINÉE DU BOUDOIR DE L'HÔTEL DE SERILLY, ATTRIBUÉE A CLODION.

(Au South Kensington, à Londres. — Reproduit d'après les « Motifs intérieurs » de C. Daly.)

tion, si parfaite qu'elle avait traversé sept siècles sans recevoir la moindre atteinte. Entourée de nombreux bâtiments conventuels, son église formait une rotonde imitée de celle qui protège l'emplacement du Saint-Sépulcre à Jérusalem, disposition que l'on retrouve dans quelques monuments bâtis à la même époque. On y voyait des vitraux et des peintures de l'ancienne École française et des tombeaux qui avaient déjà disparu lors de la démolition du Temple ordonnée en 1805. Alexandre Lenoir y avait recueilli la statue en albâtre de Villier de l'Ile-Adam (XVIe siècle), et celle d'Amador de la Porte par Michel Bourdin (XVIIe siècle), qui font partie du Musée de Versailles.

A la droite du donjon s'élevait un vaste hôtel habité par le grand

prieur de France. Cette demeure, commencée par Jacques de Souvré, sur les dessins de l'architecte Pierre de Lisle Mansard (1667), avait été continuée par le chevalier d'Orléans qui, en 1720, avait fait changer les dispositions intérieures par Gilles-Marie Oppenordt, architecte du Régent. Ces travaux n'étaient pas achevés à la mort du chevalier d'Orléans, et le peintre Nattier, qui demeura dans l'enclos du Temple jusqu'en 1760, et qui avait été choisi pour compléter la décoration de la grande Galerie commencée par Raoux, dut reprendre ses ouvrages. C'étaient six tableaux représentant les *Muses* et un portrait du grand prieur. Le prince de Conti qui vint ensuite, fit de cet hôtel un centre artistique et littéraire où il réunissait la société la plus élégante de son temps. Il y avait également formé une collection de tableaux dispersée après sa mort, dont le catalogue fait connaître les richesses nombreuses en tout genre. Conservé pendant la Révolution et affecté sous la Restauration au couvent des Dames de l'Adoration perpétuelle du Saint-Sacrement, fondé par la princesse de Condé, ce beau palais ne fut détruit qu'en 1853, pour établir sur son emplacement le square actuel du Temple.

Le portail arrondi de l'entrée rappelait la disposition de celui de l'hôtel de Soubise [1]. Une colonnade entourant la cour aboutissait au logis principal ayant un avant-corps et flanqué de deux pavillons. Sur la façade étaient des bas-reliefs où l'on voyait des enfants domptant des monstres marins. Les appartements intérieurs, dont il reste des descriptions, se composaient, au rez-de-chaussée, d'un large vestibule, d'un grand escalier de pierre et de deux salons principaux : la chambre des Nobles (grande antichambre) et la salle de jeu, ornés de boiseries sculptées et dorées. Auprès s'ouvrait la chambre à coucher du grand prieur, à alcôve et à boiserie dorées, puis le cabinet turc (sans doute orné de sujets orientaux dans le goût du temps) et une bibliothèque. La « salle des Nobles » et deux autres pièces lui faisant suite, formaient trois immenses salons qui occupaient toute la façade donnant à la fois sur la cour et sur le jardin. La salle des Nobles et la salle de billard avaient chacune quatre fenêtres opposées deux par deux, le grand salon central en comptait huit; toutes ces pièces étaient parquetées, plafonnées, boisées et sculptées. A la suite était une seconde salle des jeux par où l'on passait dans une galerie communiquant avec le donjon. Le premier

1. V. Barillet, *Recherches historiques sur le Temple;* — H. de Curzon, *La Maison du Temple de Paris.*

étage comprenait plusieurs grands appartements complets sur lesquels nous n'avons pas de renseignement.



PANNEAU D'UN SALON DE L'HÔTEL D'HALWILL, DÉCORÉ PAR LEDOUX.

(Appartenant à M. Guyot de Villeneuve. — D'après le « Portefeuille des Arts décoratifs ».)

Tout ce qui restait de ces belles boiseries a été mis en vente par le domaine à l'époque de la démolition. La part la plus importante était tombée dans les mains d'un marchand de Paris, nommé Colomb;

il la céda plus tard au marchand anglais Pratt qui a fait d'importants travaux de décoration artistique dans les résidences de la Grande-Bretagne. Jusqu'à ce jour nous n'avions pu savoir positivement ce qu'elles étaient devenues, mais d'après un renseignement communiqué par M. Donaldson de Londres, elles seraient à Francfort chez un membre de la famille Rothschild.

Deux charmants tableaux de Michel-Barthélemy Olivier, peintre attitré du prince de Conti, représentent les salons du Temple, en joignant à la fidélité d'un procès-verbal, le charme de l'exécution la plus spirituelle. Ce sont des pages historiques empreintes du goût raffiné et de l'élégance de cette petite cour. L'une représente *Le souper du prince de Conti entouré de huit convives, dans un des salons du Temple;* plus loin est une autre table de huit personnes placée dans un renfoncement à panneaux ornés d'arabesques sur fond doré; à chaque extrémité de la table principale sont des musiciens et des chanteurs.

Le second tableau, bien connu de tous ceux qui ont étudié la biographie de Mozart, nous introduit au *Thé à l'anglaise dans le salon des quatre glaces, au Temple, avec toute la cour du prince de Conti*, le jour où le jeune prodige, âgé de dix ans, y avait été reçu (1766). Il est décrit dans la notice des tableaux du Musée de Versailles par Eudore Soulié; depuis il a été transporté au Louvre. Moins favorisé que lui, le *Souper du prince de Conti* est resté à Versailles, avec deux autres tableaux d'Olivier représentant une fête et une chasse au château de l'Ile-Adam, propriété du prince de Conti. Lors de l'exposition du *Thé* au Salon de 1777, dans l'année qui suivit la mort du prince, le tableau était accompagné de la légende que nous reproduisons :

« A droite, une table à laquelle sont assis le bailli de Chabrillant et le mathématicien de Mairan; la princesse de Beauveau debout verse à boire à ce dernier. Sur le devant, les comtes de Jarnac et de Chabot, debout, le premier tenant un plat, l'autre mangeant un gâteau; plus loin la comtesse de Boufflers assise devant un paravent. La comtesse d'Egmont la jeune tient une serviette et porte un plat, et la comtesse d'Egmont la mère coupe un gâteau. Près d'elle est M. Pont de Vesle appuyé sur le dossier d'un fauteuil. Le prince d'Henin debout, appuie la main sur le dossier d'une chaise, sur laquelle est assise la maréchale de Luxembourg tenant une soucoupe; entre eux est Mme de Vierville. Mlle Bagarotti est assise toute seule devant un petit guéridon, près duquel est une bouilloire posée sur un

fourneau portatif. Le prince de Conty, vu de dos, est debout près de Trudaine. Enfin à gauche, Mozart enfant touche du clavecin et Géliotte, debout, chante en s'accompagnant de la guitare. Le chevalier de La Laurency, gentilhomme du prince, est debout derrière Mozart et le prince de Beauveau assis lit une brochure. Le salon est orné de grandes glaces et de dessus de portes représentant des portraits de femmes. Un violoncelle et des cahiers de musique sont posés dans l'angle de gauche, et on lit sur un papier :

De la douce et vive gaieté
Chacun icy donne l'exemple,
On dresse des autes au thé;
Il méritait d'avoir un temple. »

L'église Sainte-Élisabeth, construite sous le règne de Louis XIII, a recueilli une suite de cent bas-reliefs en bois sculpté, de la fin du xve siècle, représentant des sujets de l'Ancien et du Nouveau Testament, que les hasards du commerce ont fait transporter de l'abbaye de Saint-Waast à Arras, dans cet édifice religieux de Paris. Elle conserve également une vasque ovale à godrons supportée par un pied taillé en balustre, dont le marbre porte la date de 1651. A l'époque où l'on a agrandi la place du Château-d'Eau pour en faire la place actuelle de la République, on a supprimé les derniers vestiges du grand hôtel de l'Hôpital reconstruit au xviie siècle, et qui s'étendait depuis la rue du Temple jusqu'au boulevard. Il en restait, dans les dernières années, un grand portail à colonnes surmontées de deux figures couchées de chaque côté d'un cartouche portant en lettres d'or le nom de l'hôtel, qui se trouvait sur le tracé actuel de la rue de Turbigo.

Dans les voies aboutissant à la rue du Temple, on rencontre de curieux souvenirs de ce vieux quartier aristocratique. Nous signalerons, au n° 5 de la rue Chapon, le portail à consoles et à cartouche (Louis XV), d'un petit hôtel, et au n° 33 une façade ornée de consoles et de mascarons (Louis XIV), ayant fait partie de l'ancien couvent des Carmélites. L'hôtel portant le n° 5 de la rue de Montmorency est précédé d'un grand portail ouvrant sur une cour où se développe une façade de style Louis XV, surmontée d'un fronton dans lequel deux génies tiennent des écus veufs de leurs armoiries. M. Montvallat a enlevé de cette maison les boiseries d'un petit salon décoré de médaillons sculptés, qui comptent parmi les plus belles pièces de la collection de M. le baron Ferdinand de Rothschild, si riche cepen-

dant en chefs-d'œuvre décoratifs de l'art français. Les archéologues s'arrêtent devant deux maisons du xve siècle (n° 51), qui ont appartenu à Nicolas Flamel, où sont les fragments bien peu visibles d'une inscription et de détails d'architecture.

L'hôtel de Bouligneux, rue Michel-Le-Comte, n° 28, a été reconstruit sous le règne de Louis XVI par l'architecte Ledoux, alors qu'il appartenait à la famille d'Hallwill. Aucune modification n'a été apportée aux dispositions de la façade et de la cour, spécimens très complets du style classique de la fin du xviiie siècle. Deux colonnes corinthiennes décorent le portail dont le tympan est occupé par deux grands génies ailés sculptés en bas-relief et placés de chaque côté d'un vase ovoïde. Sous le passage de la porte on voit deux trophées d'armes sculptés dans la pierre. M. Guyot de Villeneuve a retiré de cette maison les boiseries sculptées et dorées d'un grand salon et plusieurs cheminées décorées de bronze, qu'il a fait restituer dans son hôtel du square de Messine. La décoration générale de cette pièce comprend quatre portes à médaillons entourés de feuillages et surmontées de bas-reliefs à sujets d'enfants; deux grands panneaux sur lesquels sont sculptées des arabesques et des sirènes soutenant des lyres, accompagnent la cheminée. La reproduction que la *Gazette des Beaux-Arts* publie de l'un de ces panneaux, permet d'en apprécier la belle ordonnance et toute la délicatesse de leur exécution. Il s'y trouvait également un groupe de deux femmes supportant une coquille, par Clodion, que M. de Villeneuve a joint aux belles pièces décoratives qui sont conservées dans sa nouvelle demeure.

L'hôtel Turgot, dans la rue Portefoin (n° 12), n'est qu'une vaste construction dans le style du xviie siècle, dont les façades extérieures sont seules debout. Cette voie sert de point d'arrivée à la nouvelle rue des Archives qui a absorbé celles du Chaume, du Grand-Chantier et des Enfants-Rouges. Des hôtels du règne de Louis XIV s'y voient aux n°s 60, 62, 67. L'hôtel du duc de Tallard se trouve au n° 66, à l'angle de la rue Pastourelle. Quoique défiguré, il y reste encore un bel escalier dessiné par l'architecte Le Muet, dont nous devons citer les larges proportions, la rampe en fer, la corniche de plafond et deux statues qui occupent encore une partie de ses niches. Les n°s 70 et 72, aujourd'hui séparés, ne formaient autrefois qu'une grande demeure dans laquelle on entrait par deux portails à tête casquée et empanachée. Au fond d'un magasin de papier qui occupe le rez-de-chaussée du n° 72, existe une grotte à coquille de la fin du xviie siècle, entourée de stalagmites, dont la niche est occupée par



PORTAIL DE L'ANCIEN HÔTEL DE VICQ.

(Appartenant à M. le comte Pillet-Will. — Époque Louis XV.)

deux figures de divinités marines placées de chaque côté d'une urne; monument oublié formant autrefois la perspective du jardin de l'hôtel. François Le Juge avait fait construire par Mansard une demeure à deux cours d'un grand style, que précédait un portail à voussure dont l'imposte offre de belles figures et des arabesques en bois sculpté. Le corps de logis principal est surmonté d'un fronton de style Louis XIV. La façade donnant sur le jardin est ornée d'un balcon soutenu par des consoles d'une superbe allure. Le premier étage, occupé par M. Normand, bronzier, est décoré de deux plafonds peints, attribués à Mignard et à Coypel, mais que les Mémoires inédits des membres de l'Académie rangent parmi les œuvres de Charles de Lafosse. Le mieux conservé représente *Flore et Cérès*, allégories du Printemps et de l'Été, exécutées d'un pinceau clair et gracieux. Sur le second on voit : *Le Lever de l'Aurore*, sujet central entouré d'une voussure à médaillons soutenus par des figures en grisaille. Un troisième cabinet oblong y faisait suite; il est aujourd'hui divisé en deux étages, mais sur la voûte on distingue encore le *Triomphe d'Apollon dirigeant le char du Soleil*.

Au n° 53 est une fontaine construite par Lenoir et ornée d'une délicieuse naïade couchée qui a été sculptée en 1765, par Mignot. Le *Bulletin de la Société des amis des Monuments parisiens* a reproduit avant sa démolition le portail d'une maison de la rue du Chaume (n° 5), décoré de mascarons et de consoles avec vantaux sculptés dans un beau style de l'époque de Louis XIV [1]. Nous avons vu, il y a quelques années, chez un marchand, M. Sewitz, les lambris sculptés d'une alcôve et d'une porte de l'époque de Louis XV, qui provenaient d'une maison de la rue du Chaume connue sous le nom d'hôtel de Chaulnes. Ces deux souvenirs artistiques pourraient bien provenir de la même demeure alors qu'elle était debout.

Deux maisons jumelles de la rue de Braque (4 et 6), ont conservé leurs grandes portes et leur balcons, ainsi qu'un escalier de la fin du règne de Louis XIV. Un autre hôtel est annoncé par une porte à deux vantaux dont les panneaux sont entourés de baguettes échancrées avec doubles coquilles et des enroulements fleuronnés. Une fenêtre d'imposte est disposée au-dessus d'un bandeau à fleurons et à guirlandes [2]. L'entourage du portail et la façade sont ornés de masques de satyres, de clefs à têtes d'Hercule et de consoles sur

1. *Bulletin de la Société des Monuments parisiens*, 1888, n° 88.

2. Tous les détails de cette porte sont gravés dans l'*Encyclopédie d'Architecture*, t. VII, par Calliat et Lassus.

lesquelles règne un grand balcon. Nous signalons encore une porte d'un beau caractère et la cour de l'hôtel de la rue des Haudriettes (nº 4), et une boutique du XVIIIe siècle (nº 87), ainsi qu'une construction en trompe (nº 82). Des portes et des façades anciennes se voient également aux nos 20, 18 et 24, de la rue des Quatre-Fils.

L'église des Blancs-Manteaux, dont la façade était restée inachevée, a reçu dans ces dernières années le portail des Barnabites construit par l'architecte Cartaud, et démoli pour l'élargissement du boulevard du Palais. On a également transporté à l'entrée de la nef six colonnes d'ordre ionique en bois sculpté qui proviennent de l'ancienne décoration de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, pour y asseoir un buffet d'orgues moderne. Le Conseil de fabrique a acquis, en 1884, une chaire provenant d'une église de Belgique et qu'un marchand de curiosités avait envoyée l'année précédente au Palais de l'Industrie, lors de la première exposition organisée par la Société naissante de l'Union Centrale. Cette chaire est surmontée de la statue de *Saint Michel* et de celles des *Quatre Évangélistes;* la cuve et l'escalier sont ornés de tableaux en marqueterie représentant des sujets religieux et accompagnés d'inscriptions en hollandais. Tous les encadrements et les détails de ce monument sont dorés et travaillés avec une consciencieuse recherche, dans le style rococo le plus lourd et le plus disgracieux, malgré sa richesse. L'église possède une seconde chaire portative du XVIIe siècle, ornée de médaillons et portée sur des pieds-droits dont le caractère est bien mieux approprié à sa destination. Des monuments funéraires qui étaient placés aux Blancs-Manteaux avant la Révolution, il ne reste que la statue fragmentée du lieutenant civil Jean Le Camus, par Simon Maizières, qui est au Musée de Versailles.

Le savant critique musical M. Adolphe Jullien a décrit dans une notice la demeure patrimoniale (rue Aubriot nº 10), qu'il tient du contrôleur des rentes Havés [1]. Il en a reproduit la porte cochère à marteau du XVIIe siècle, l'escalier à rampe de fer et les cheminées à trumeaux cintrés. L'hôtel de la rue Sainte-Croix-de-la-Bretonnerie (nº 20), a conservé un très beau portail à deux vantaux et à imposte sculptés dans le style de la fin du XVIIe siècle. On y avait installé pendant plusieurs années la mairie du IVe arrondissement, avant la construction de celle qui borde la rue de Rivoli. Au nº 22, on remarque des balcons en fer forgé, à figures de génies, dans le goût

1. A. Jullien, un vieil hôtel du Marais.

des gravures publiées par le serrurier Hasté; au nº 24, une porte cochère et une rampe d'escalier Louis XIV. MM. Caillat et Lassus ont reproduit une grille en fer à deux vantaux d'une autre maison de la même rue [1].

M. de Boislile a signalé à la Société de l'Histoire de Paris [2], la disparition du tympan d'une porte cochère en bois sculpté de l'époque de Louis XIV, qui décorait la façade de l'une des maisons de la rue des Billettes, démolie pour le prolongement de la rue des Archives. Cette porte a été acquise par M. le marquis de Puygiron qui l'a fait entrer dans la construction de son hôtel de l'avenue Hoche. L'église des anciens Carmes-Billettes, aujourd'hui temple protestant, est un édifice du XVIIIe siècle qui ne présente qu'un intérêt médiocre, mais elle est accompagnée d'un cloître datant des dernières années du XVe siècle, le seul édifice de ce genre que la Révolution et le besoin de rénovation aient épargné dans notre capitale. En se promenant sous ces délicats arceaux, l'archéologue peut éveiller pendant quelques instants les souvenirs du moyen âge que la Renaissance allait bientôt remplacer. Dans la cour d'une maison voisine, occupée par une école municipale, ont été déposées plusieurs pierres tombales à personnages gravés, qui ont été retrouvées dans les travaux de fouille.

Les diverses rues que nous venons de parcourir convergent toutes vers un centre commun : l'Hôtel de Ville. Nous n'avons rien à dire de l'édifice qui vient d'être reconstruit; il appartient à l'histoire de l'art moderne qui est en dehors de notre sujet. Nous nous bornerons à signaler les rares épaves artistiques de l'ancien palais municipal que les torches incendiaires de 1871 ont plus ou moins compromises, sans les anéantir complètement. Lors de la démolition des ruines, on avait réservé les motifs les plus gracieux de la décoration dont l'habile architecteur Domenico de Cortone dit le Boccador, avait revêtu, en 1503, la nouvelle maison commune. On a depuis transporté à l'hôtel Carnavalet deux rosaces de plafond en pierre sculptée d'une admirable composition, placées dans l'escalier, et quelques-uns des meilleurs ornements qui les accompagnaient. On y a joint le délicieux arceau sculpté au chiffre et à la devise de François Ier, qui décorait la loggia primitive, aveuglée plus tard par la grande plaque sur laquelle se détachait la figure équestre de Henri IV. Découverte

1. Caillat et Lassus, *Encyclopédie d'Architecture*, t. III.
2. Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris, 1886.

au cours des travaux de démolition, cette voûte présente les rapports les plus étroits avec les plafonds et les motifs sculptés du château de Chambord. On sait au reste que le Boccador avait longtemps séjourné à Amboise et sur les bords de la Loire, et qu'il y avait travaillé pour les résidences royales. Il est regrettable que l'on n'ait pu conserver tout l'ordre du rez-de-chaussée dont les proportions et le style pouvaient être cités comme des modèles de goût. On a sauvegardé d'autres parties moins heureuses, notamment les consoles renversées et les niches du premier étage, ainsi que les lucarnes de la cour centrale, exécutées plus tard et qui sont d'un art moins délicat que les œuvres dues à l'architecteur lui-même. Toute la menuiserie intérieure avait disparu, et il ne restait rien des douze bas-reliefs de l'école de Jean Goujon qui garnissaient la salle du Zodiaque. On a retrouvé dans les décombres les deux beaux masques de Méduse jetés en bronze par Perlan, qui décoraient la porte centrale refaite sous Louis XIV, lors d'un premier incendie allumé par la Fronde; ils sont maintenant au Musée de l'hôtel Carnavalet, dans la cour duquel on a placé récemment la belle statue en bronze de Louis XIV, modelée par Coyzevox, qui occupait jadis le portique central intérieur, sous un arc soutenu par des colonnes de marbre à chapiteaux et à devises de bronze doré.

L'ancien bureau de la ville, se conformant à une tradition historique dont on retrouve l'existence dans les cités du Nord, aussi bien que dans celles du Midi, avait peuplé l'intérieur des salles de l'Hôtel de Ville, de compositions peintes, destinées à rappeler les noms des magistrats élus successivement pour veiller aux intérêts de la ville, et à conserver le souvenir des événements principaux auxquels ils avaient pris part. Commencée au XVIe siècle, cette collection qui s'étendait jusqu'au règne de Louis XVI, fut dispersée en 1791; elle comprenait des œuvres de Porbus, des de Troy, de Rigaud, de Largillière, de C. Vanloo, de Roslin, etc. Nous essaierons un jour de reconstituer cet ensemble comparable aux grandes toiles historiques qui font l'orgueil des Hôtels de Ville d'Amsterdam, de Harlem et de la Haye, en nous aidant des fragments que nous avons retrouvés dans les Musées ou dans des collections privées.

L'agrandissement de l'Hôtel de Ville sous le règne de Louis-Philippe, avait entraîné la disparition de ce qui restait de l'immense église de Saint-Jean-en-Grève dont les tableaux de Raguenet nous montrent les hautes flèches de pierre ajourée. Le pourtour de son sanctuaire était décoré de panneaux sculptés surmontés de huit

sujets peints par Colin de Vermont, Noël Coypel, Lucas et Dumesnil. Ils étaient placés entre des portes cintrées, dont la disposition était identique à celle du salon de Psyché composé par Germain Boffrand pour l'hôtel de Soubise. Au dessus du maître-autel était un groupe de marbre blanc représentant le *Baptême du Christ*, sculpté par Le Moyne, groupe qui se trouve aujourd'hui dans l'église de Saint-Roch.

A. DE CHAMPEAUX.

(La suite prochainement.)



BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie des Livres à figures vénitiens de la fin du XVᵉ siècle et du commencement du XVIᵉ (1469-1525), par le duc de RIVOLI [1].



Les lecteurs de la *Gazette* savent déjà, par plusieurs essais du duc de Rivoli qu'elle a publiés, combien fécond et vraiment artistique fut le développement de l'imprimerie à Venise, dès le dernier tiers du XVᵉ siècle. L'art des Gutenberg et des Schoeffer s'acclimate de très bonne heure dans la ville des doges, et les livres illustrés y font leur apparition en même temps que l'imprimerie. Jusqu'ici le *Monteregio* de 1476 passait pour le plus ancien de ces livres ornés de bois: des recherches du vicomte de Laborde et du duc de Rivoli établissent que la xylographie vénitienne remonte à une date antérieure de sept ans : un *Pline* de 1469 (Jean de Spire), un *Tite-Live* et un *Virgile* de 1470 (Vindelin de Spire), des *Épîtres familières* de Cicéron de 1471 (Nicolas Jenson), un *Valère Maxime* de la même année et un *De Officiis* de 1472 (Vindelin de Spire), enfin la *Rhétorique* de Georgius Trapezuntius, vers 1472, ouvrent la riche série de ces beaux livres. Bientôt Venise surpasse toutes les autres villes d'Italie par l'abondance de ses productions. « De 1491 à 1500, on y imprimait 1,491

1. Paris, librairie Techener, 1 vol. in-8° de 540 pages, orné de gravures.

ouvrages, tandis que Rome n'en fournissait que 400, Milan 228 et Florence 179. Dans les dix années suivantes, Venise tient encore la tête avec 536 ouvrages, contre 99 à Milan, 47 à Florence et 41 à Rome [1]. »

Dans une introduction qui forme un historique complet de l'illustration des livres à Venise, l'auteur aborde et éclaircit la délicate question des marques qui figurent sur un grand nombre de ces bois, classe avec précision les différentes écoles de graveurs, établit une démarcation judicieuse entre les bois au trait qui dominent de 1469 à 1500, et les bois ombrés qui leur succèdent de 1500 à 1525, enfin distingue le grand art des premiers tailleurs sur bois de la production mercantile qui se substitue à ces magnifiques commencements.

Longue et glorieuse est la liste de ces maîtres de l'imprimerie, illustrateurs parfois des ouvrages qu'ils éditent et dont nous ne pouvons citer que les principaux : d'abord les fondateurs de la typographie vénitienne, Nicolas Jenson, Jean et Vindelin de Spire, Erhardt Ratdolt, Renner de Hailbrun; puis les Benali et les Capcasa, Ottaviano Scoto, les frères de Gregoriis et les Aldes, à qui l'on doit les chefs-d'œuvre de l'époque, le Vercellese, les Giunta, Soardis, Stagnino, éditeurs de six jolis livres de piété, Tridino et Monteferrato, Paganini et cette légion de vaillants travailleurs qui assurent à leur cité la suprématie typographique entre toutes les villes d'Italie.

Aucun essai bibliographique de ce genre n'avait encore été tenté; l'auteur s'est imposé l'intéressante et patiente tâche d'aborder un à un ces livres à figures, d'en faire une description minutieusement complète, depuis l'édition princeps jusqu'à 1525 et parfois au delà, de noter les changements subis par les bois dans leur passage successif à travers les diverses éditions, en un mot de donner une monographie de chacun de ces précieux ouvrages.

La plupart des livres ainsi décrits ont passé sous ses yeux; pour quelques-uns il a consulté les sources les plus sûres, répertoires classiques comme ceux de Brunet, de Hain, de Panzer, catalogues de ventes fameuses, bibliographies spéciales, Affo, Hortis, Castellani, le marquis d'Adda, etc., réunissant soit *de visu*, soit plus rarement, sur la foi de guides autorisés, tout ce qu'il était possible de recueillir sur ce vaste sujet.

Le duc de Rivoli a adopté l'ordre le plus naturel et le plus instructif, celui des dates mêmes; sous sa conduite on peut admirer les progrès rapides de la xylographie qui arrive en quelques années à son apogée, les merveilles de ce moment unique (dont l'auteur donne en son livre quelques échantillons fidèles), et regretter la décadence assez prompte d'un art amoindri par son succès même et son excessive fécondité. A la belle époque appartiennent les bordures du *Pline*, du *Monteregio*, de l'*Appien*, et surtout l'incomparable encadrement de l'*Hérodote*; les grandes compositions des *Triomphes* de Pétrarque, des illustrations des *Postilles*, d'une taille si fine et si déliée, les scènes de la *Divine Comédie*, les figures mantegnesques du *Fasciculus medicinæ*, les jolis bois de l'*Ovide* et les nobles illustrations du glorieux *Poliphile* et du *Térence* [2]; puis dans de moindres dimensions, mais d'une manière non moins séduisante, les charmantes vignettes des *Méditations*, tant de fois éditées, de la Bible de Mallermi, de la *Vita de' Santi Padri*, des *Settanta Novelle* de Masaccio.

1. E. Muntz, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, t. II, p. 286.

2. La *Gazette* a reproduit un certain nombre de ces gravures dans les articles de M. le duc de Rivoli, années 1885, 1887, 1889, 1891.

des *Décades* de Tite-Live, les dévotes planches des livres de prières, et enfin ces multiples témoignages d'un art inégal sans doute et inconstant, mais qui garde



FRONTISPICE DU « DIALOGO DE SANTA CATARINA DA SIENA ».

(Venise, 1482.)

toujours, même en sa décadence, le parfum subtil et délicat de la Renaissance italienne en sa fleur première.

En même temps que nous assistons à ce triomphe de la gravure vénitienne,

ces mêmes livres nous donnent la notion exacte des connaissances de l'époque dans les diverses branches du savoir humain.

Nous voyons successivement défiler devant nous les grands et petits écrivains de l'antiquité grecque et latine qu'on exhumait encore et qui excitaient de si vives passions : les Pline, les Tite-Live, les Cicéron, les Salluste, les Horace, les Virgile, les Ésope, les Plutarque, les Ovide, les Sénèque, les Hérodote, Pomponius Mela,



FRONTISPICE DU « SPECHIO DELLA FEDE ».

(Venise, 1495).

Macrobe, Valère Maxime, Vitruve, Appien, Justin et tant d'autres, tous escortés de leurs commentateurs, Petrus Candidus, Christophorus Landinus, Accius Zucchus, Tuppo de Vaples, Bernardo Illicino, Philelphe, Hieronymo Centone, Leonard d'Arezzo, Guarino de Vérone, Théodore Gaza, Laurent Valla, Raphael Regius, etc., noyant trop souvent le texte original dans l'abondante prolixité de leurs gloses; les premiers maîtres de la langue italienne : Dante et ses innombrables éditions, illustrées d'innombrables vignettes d'après les dessins de Sandro Botticelli[1],

1. Voir dans la *Gazette*, 2e période, t. XXXI et XXXII, notre étude sur le manuscrit de la collection Hamilton, la *Divine Comédie*, avec de nombreuses reproductions des dessins de Sandro Botticelli.

Pétrarque et les grands bois de pages des *Triomphes*, Boccace et la légion des gais conteurs, l'*Orlando inammorato* de Boiardo, et même l'*Orlando furioso* de l'Arioste,



FRONTISPICE DE LA « SPHAERA MUNDI ».

(Venise, 1490.)

incomplet encore, mais déjà illustre et illustré ; les livres pieux avec les *Méditations* en tête, les *Postilles* de Nicolas de Lyra ornées de leurs incomparables vignettes, les *Vies des Saints-Pères*, les légendes des saints et des saintes, les manuels de piété aux titres riants, *Zardoni de Oratione*, *Rosario*, *Fiori* et *Fioretti*, tout un

parterre de verdure et de fleurs; les Offices de la Vierge, les Bréviaires et Missels, la Vie et Passion du Christ, sans compter le *Specchio de la Fede*, les *Laude spirituali*, les Traités de confession et la longue série des *Prediche* de Savonarole; la Géographie, l'Astronomie et les Voyages, représentés par Hygin, par Ptolémée et les Arabes aux noms sonores, par la *Sphaera mundi* avec la belle figure d'Uranie, par les *Cose maravigliose del Mondo*, traduites de Mandeville, par les divers voyages au Saint-Sépulcre et surtout par l'*Itinerario de Ludovico Varthema Bolognese ne lo Egypto, ne la Suria, ne la Arabia deserta, Felice, ne la Persia, ne la India e ne la Ethiopia;* la médecine et l'alchimie avec Galien et le magistral *Fascicules Medicinæ* de Ketham; la musique et le *Thoscanello di messer Pietro Aaron;* toutes ces curieuses plaquettes, contemporaines des événements mêmes, comme le *Lamento di Pisa*, le *Lamento de lo sfortunato Reame de Napoli*, la *Obsidione di Padua* et *Lassedio di Pavia con la Rotta e presa del Re christianissimo*, enfin une foule d'écrits de toute sorte qui se dérobent presque à la classification.

Tel est, dans ses traits principaux, l'important ouvrage du duc de Rivoli. On comprend tout ce qu'il a fallu de patiente érudition, de sévère méthode, de sagacité investigatrice pour rassembler les éléments, épars çà et là, de ce monument bibliographique.

Pour mener à bonne fin un travail si considérable, le premier de ce genre qui ait été entrepris, l'auteur a mis à contribution soit les principales bibliothèques publiques de la France et de l'étranger, soit les collections particulières, soit les librairies d'ouvrages anciens, sans parler de séjours prolongés à Venise, à Trieste, à Udine, à Padoue, à Bologne, à Florence, à Turin et dans toutes villes où l'instinct du chercheur lui révélait la présence de quelque édition rare ou unique. Aussi peut-il indiquer la provenance exacte de chacun des volumes décrits, rendant un service signalé à tous les bibliographes, mis ainsi en possession d'un moyen sûr de contrôle et de vérification.

Deux tables, l'une des ouvrages d'après l'ordre chronologique, l'autre de tous les noms propres cités dans le cours du volume, rangés par ordre alphabétique, guident le curieux dans ce voyage à travers tant de livres de nature et de provenance si diverses.

Nous savons que ce premier essai de près de six cents pages, encouragé par le sympathique accueil des bibliophiles, sera suivi de plusieurs travaux de même genre : le duc de Rivoli se propose de traiter avec autant de soin la période qui s'étend de 1525 à 1600; il consacrera en outre une étude spéciale à certaines catégories d'ouvrages aux multiples éditions, de sorte que l'ensemble de ces travaux formera l'histoire complète des livres illustrés à Venise, aux XVe et XVIe siècles.

CHARLES EPHRUSSI.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.

GRAVURES DE FERDINAND GAILLARD

En vente aux Bureaux de la *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*

Nº d'ordre	PEINTRES	SUJETS	PRIX DES ÉPREUVES Avant la lettre	Avec la lettre
110	**P. Delaroche**	Portrait d'Horace Vernet	Épuisé	5
142	**Antonello de Messine**	Portrait de Condottiere	dº	5
143	**J. Bellin**	Vierge au Donateur	dº	5
160	**Donatello**	Statue équestre de Gattamelata	dº	5
168	**J. Bellin**	Vierge	dº	5
211	**Ingres**	Œdipe	15	6
249	**Van Eyck**	L'Homme à l'Œillet	Épuisé	10
261	**Raphaël**	Vierge de la Maison d'Orléans	20	10
323	....	Buste du Dante	Épuisé	5
476	**Michel Ange**	Crépuscule	20	10
	....	— (Epreuves d'Etat)	25	—
	....	— (Japon)	30	—
	....	— (Parchemin monté)	40	—
563	....	Tête de cire du Musée de Lille	20	10
579	....	Dom Guéranger	Épuisé	10
606	....	Monseigneur Pie	30	6
667	....	Léon XIII	25	10
785	**Rembrandt**	Fragment des Disciples d'Emmaüs	10	5
846	....	Le Père Hubin	10	5

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

Paris. — Imprimerie de la Presse, 16, rue du Croissant. — J. Cusset

Sceaux. — Imprimerie Charaire et Cie.